

القاهرة

أدب • فكر • فن

عودة إلى نقد الحضارة الغربية
همريورجستال... والدراسات الإسلامية
الحاسب الإلكتروني.. والتطور
رامبرانت.. فنان الليالي المشمسة
حلية توت عنخ آمون أنشودة شعبية
عرايبي.. على مسرح السلام
شهر العسل .. روبرت فالسر
إشكالية الثقافة عند عبد القادر القبط
جمهور المسرح الغائب



● لوحة للفنان مصطفى عبد الفتاح مصطفى ●





● بورتريه ● للفنان المرحوم كمال خليفة ●

الدراما بين المفهوم والشكل والنظرية

٣

د. نهاد صليحة

ويمكننا أن نقرب مثلاً سرهما على هذا النوع من التشكيل الدرامي مسرحية بوليفوس فيصير للكسبيش التي تبدو في ظاهرها قصة صراع بين بروتس وقيصر تنحصر في تسلسل زمني واضح نحو نهاية محتمة القيم التي سادت عصر شكسبير ، وهي قيم المحافظة والملكية والشرعية الروايلية ضد الثورة والجمهورية واغتصاب الحكم .

ولكن المسرحية تكشف لنا عن معناها الحقيقي من خلال نسقها الكونترا بنطى الذي يقوم على طرح وجهة نظر ونقيضها طوال الوقت ، بحيث يتقدم المعنى عن طريق التناظر في صورة كونترا بنطية قوامها الجدل بين وجهات النظر ، بدلاً من أن يتقدم في صورة خط منطقي واحد مترابط يرتبط بالتسلسل الزمني للحبكة .

والشكل الكونترا بنطى يتحقق دائماً عندما ينظم العمل الفني أكثر من إطار فني واحد لحسم الصراع ، بحيث يكون المعنى والشكل في المسرحية حبيصة جدل فكري حقيقي بين منظورين ، وبحيث يسير هذا الجدل على تناول الفنان للتجربة .

وعادة ما يطلق النقاد على الدراما التي تتحقق من خلال هذا النوع من البناء لقب الدراما المشكلة - أي تلك التي يصعب التوصل إلى معناها والتي يصعب بالتالي تصنيفها . وهذا النوع من الدراما يوجد بكثرة في المسرح الحديث الذي غابت عنه أطر القيم السابقة والعقائد القبئية بحيث لم يعد دور الكاتب فيه ترسيخ عقيدة خاصة أو جماعة ، بل طرح صراع وجدل بين معالير أو مواقف فكرية مختلفة ، في محاولة استكشاف قيمة كل منها وصلاحياتها له وللحياة - وهكذا نجد أن الدراما في القرن العشرين قد عادت إلى ما كانت عليه الدراما في نشأتها ، أي عادت دراما استكشافية تعرض لتجربة بالجدل نحو محاولة استشفاف معناها دون مسبقات ، ولم تعد دراما ترسيخية مثل دراما القرن السابع عشر مثلاً .

الحديث أكبر قدر من الدلالات المتعارضة وتفسير كل مرحلة منه من خلال إلقاء أضواء جالية ، متعددة ومتناقضة ، عليه - وهذا النوع من الشكل المسرحي يمكن أن نطلق عليه صيغة الكونترا بنطية - بمعنى أنه لا يعتمد بالدرجة الأولى على تسلسل قصة تسلسل زمني في تحقيقه ، بل يتحقق كاملاً من خلال ربط القصة في تسلسلها بمسئويات متعددة ومتناقضة من التفسيرات إما عن طريق التناقضات اللغوية للتعهد ، أو استخدام أسنفة رمزية واستعارية متناقضة لمعنى الحدث الظاهري ، أو استخدام التورية والمقارفة اللغوية والدرامية بكافة أوزانها ، بحيث يدرك المتلقي أن المعنى لا يكمن في القصة ذاتها ، بل إن القصة هي مجرد حامل لمعدة تفسيرات متنافرة تكون في جديدا للصراع الدرامي الحقيقي .

وكما أن النظريات الدرامية قد تعددت بينما يظل مفهوم الدراما واحداً (إذ أنه ينبع من محاولة غفل الإنسان والجماعة حركياً لتجربة تقسم على مبدأ الصراع سواء كانت واقعية أو ميتافيزيقية) ، فكذلك نجد أن النظريات الدرامية قد تعددت ، وقد طرح قوانين وتصورات مختلفة للشكل الدرامي الأشمل ، وتشغل بالتفريق بين الأنواع ، ولكن ، رغم ذلك ، فإن مفهوم الدراما - رغم كل النظريات - قد تحقق على مر التاريخ من خلال نسقون تشكيكين أساسيين نجدهما خلف كل الأشكال الدرامية الظاهرية .

أما النسق التشكيلي الأول فيقوم على مبدأ التجانب - أي تجميع كافة عناصر التجربة المألوفة وانتظامها في خط واحد - مستقيم أو دائري - ويكون بمثابة المتناظير التي يشد إليه كل عناصر التجربة ويظل واضحاً مهما انداح في دوائر حازونية يفرض توسيع مجال دلالاته أو تكثيف معناه ، أي أن هذا التشكيل يعتمد على التطور المتعدد في خط واحد مستقيم أو دائري أو حازوني .

أما التشكيل الآخر فيقوم على مبدأ التناظر ، أي تقبيت نسق مطروح إلى عناصر متنافرة لا يمكن انتظامها في خط واحد ، بل يظل كل منها خطاً منفصلاً ، يتقاطع أحياناً مع المخطط الأخرى ، ولكنه لا يتسلم أبداً معها في خط معنوي واحد - ويتميز هذا التشكيل بالتعبير الدائب للمنظور بحيث لا يقدم التشكيل وجهة نظر واحدة في العناصر المتصارعة المألوفة ، بل من معداً من وجهات النظر المتداخلة .

والتشكيل الدرامي الأول يتيح مراحل استخدام الصراع في تسلسل زمني وسبي واضح ، من نقطة بداية ، في تصاعد منطقي يحكمه إطار قيم واضح . وأما الشكل الآخر ، فهو لا يركز على تسلسل الحدث الزمني - أي مراحل استخدام صراع القوى في تناهله الزمني وسببها للنظرية - بقدر ما يعنى بإعطائه



الدراما بين المفهوم والشكل والنظرية

في هذا العدد

الصفحات

- **أدب :**
- **دراسات :**
- ٤ (الدراما بين المفهوم والشكل والنظرية) د. هادي صليحة
- ٣٢ (بورجشال والدراسات الإسلامية) د. باقر محمد الجوهري
- **إشباع :**
- ٨ (الحزن وقصيدة) د. محمد حميد حميد
- ٩ (رباعية وقصيدة) د. محمد سليمان
- ٩ (الموت في الحقل « قصيدة ») ناهيد أبو زهرة
- ١٢ (تلك الدقائق... ذلك الليل « قصة قصيرة ») إبراهيم عبد المجيد
- ٣١ (الغشاق « قصة قصيرة ») سحر حسي
- (كوريلا « قصة من الشعر الأثري »)
- ٣٨ هاني رش هاني - ترجمة : د. أحمد كامل عبد الرحيم
- (شهر السمل « قصة من الأدب الأثري »)
- ٤٣ روبرت فلور - ترجمة : خليل كلفت
- **فكر :**
- ١٠ نقد الخفايا الغربية) د. محمد عامر
- ١٦ (الماركسية) د. يحيى طريف الحوي
- **فنون :**
- ٢٠ (كاريمن) توليت حنا
- ٢٤ (على نيت منق آرون) د. علي زين الملهي
- ٢٨ (عراي على سرخ السلام) د. غريال ودية
- ٢٤ (مخرج دلم بعد) رانيا صفاق
- **علم :**
- ٣٦ (الحساب الإلكتروني والتطور) عزت حماد
- **تراجم :**
- ٢٧ (محمد متور) د. كمال نشأت
- **حسب :**
- ١٤ (د. عبد الفتاح الفتى) اعتماد عبد العزيز
- **أبواب ثابتة :**
- ٣ (رواية)
- ٧ (مكتبة القامرة) عبد النعم حسن
- ٨ (ويكي الشعر) وليد نير
- ١٨ (رسالة قدينا) عبد الحميد اعظمي
- ٢٣ (قراءة تنكيكية) عميد الفتى
- ٤٠ (إنتاج تحت الأضواء) حسن المن مومي
- ٤١ (المدينة للجلود) د. أحمد عصف
- ٤٤ (مناقشات)
- ٥٥ (حوار مع القاري)
- ٤٦ (فنان عالي « سيرات ») وجيه وجيه
- **الوحدات الفنية :**
- ١ (العلاق) الفنان مصطفى عبد الفتاح مصطفى
- ٢ (توريه) للفنان المرحوم كمال عابدة
- ٤٧ (هوية الليل) الفنان مبررات
- ٤٨ (من معروضات جالري لندن) الفنان رولف أرنست

إن الفرق بين التشكيليين الداهيين الذين ذكرناهم يتلخص في تغير دور المؤلف ودور المتفرج .

فالوقت في النوع الأول - لتسلسل سببا وزمنيا في خط واحد متصاعد - يتمتع بقدر من اليقين يسمى إلى تأكيده من خلال العمل الدرامي . إذ هو يجعل من هذا اليقين الإطار المرجعي الثابت للحدث الدرامي الساسي . ولكن ، في النوع الكونتراينطي ، يطرح المؤلف تصورا تجريبيا لرؤية ما ، في علاقة جدلية مع تصورات أخرى ، ويجعل من النص الدرامي عذلة في الوصول بجدل التصورات المتشافة إلى تصور جمعي شامل له - أيضا - صفة التجريبية لا اليقين أو الإلزام .

أما المتفرج ، فهو في النوع الأول يلعب دور المتلقي السلي ، بينما يشارك في النوع الثاني مشاركة إيجابية في صياغة معنى التجربة المسرحية ، ويشارك مع الفنان طارح التجربة في جهده الفكري في صياغة معناه خطوة بخطوة .

وفي المسرحيات التي تنتمي إلى التشكيل الأول ، نجد أن المؤلف يضمن نصه شخصية بطور من خلال وجدانها ووعيها المعنى الكلي للصراع المطروح ويلخصه للجمهور . وعادة ما تكون هذه الشخصية هي « كورس » يشارك في الحدث ويعمل عليه ، أو بطل المسرحية نفسه سكريا يحدث في التراجيديا التي لا بد وأن يصل بطولها في النهاية إلى مرحلة الوعي الكامل بطبيعة مأساته ، وأبعادها ، وأسبابها ، وموتها ، ويقتل هذا الوعي كاملا ، وصورة واضحة إلى الجمهور . أما في الكوميديا ، فعادة ما تكون هذه الشخصية التي تقتل وجهة نظر الكاتب بصفته بعض الشيء عن مركز الصراع ، وإن شاركت فيه ، بحيث يتأتى لها أن تقوم بدور المعلق على الأحداث . والموجه للجمهور المتلقي في استيعابه لمراحل عرض التجربة التي تمثلها المسرحية . ولعل أوضح مثال على هذه الشخصية في الكوميديا هي شخصية ألكاندركي الذي الواعي بكل ما يدور ، والذي يدبر « المقلب » ، بينما يقوم بالتعليق على الأحداث والسخرية من الشخصيات ، في الكوميديا الرومانسية القديمة كما كتبه توتوس ويلانوس ، ومن هنا جذورها فيما بعد مثل وليبير . كذلك نجد مثل هذه الشخصية التي تتكلم بأسلوب المؤلف وتشرح المخطط من المسرحية في شخصية الصديق العاقل التي شاعت في مسرح ليشاكي الاجتماعية في القرن التاسع عشر وفي المسرحية المحككة الصنع لدى الكاتب الفرنسي « سكريب » وغيره .

فصغير أبطال سكريب - كما يقول د . مسرح سرحان في كتابه دراسات في الأدب المسرحي (ص ٦١) « من هذا النوع الذي يلقى الأحداث والشروح والأحداث الجانبية لشرح للجمهور مجرى الحدث . وقد استمر استخدام هذه الشخصية عند الكساندر دوماس الابن وإميل أو جيه من كتاب الدراما الفرنسية في ظل الإمبراطورية الثانية ، ثم استمر بعد ذلك في مسرحيات ابن تشيكوف في صورة طبيب العائلة أو قسيس البلدة » .



عندما يمشي بين أسبلة الحديقة والدرج الوحدان اللبائس

أما التشكيل الكونترابنطى فهو يفتقر إلى مثل هذه الشخصية التي تتجمع في وجدانها للمنى الكلى للتجربة . وفي هذا التشكيل ، تصبح الشخصيات المسرحية أشبه بمجموعة متناثرة من الموسيقى ، يعرف كل منهم لحنا مفردا ، في معزل عن الآخرين ، يبتا يقع حيه جميع هذه الألحان المنفردة في سيمفونية كاملة . أى في تجربة مسرحية كاملة . على المنظر وحده دون إرشاد أو معونة من أى من الشخصيات المسرحية . ولعل أبسط مثال على هذا النوع من التشكيل المسرحى هو مسرحية هارولد بنتر للسماة والذرة ، والتي تتكون من مونولوجين منفردين متزاملين ، يتقاطعان ثم يتفصلان ليعودا إلى التقاطع ، بحيث ثقل كل نقطة تقاطع مرحلة الصراع في الصراع (الذى يدور على مستوى للمنى لا الواقع) تدفع به إلى مرحلة أخرى من الاحتدام على مستوى للمنى ، وبحيث لا يدرك هذا الصراع الحقيقى سوى المنظر وحده . أى أن حلبة الصراع على هذا التشكيل الدرامى تصبح وجدان المنظر لا خشيعة المسرح ، إذ أن كلا من التشكيلين في مسرحية والذرة لا يبدو وكأنه يسمع الآخر أو يلقى ما يقوله . وفى هذه المسرحية - كما في غيرها من النوع نفسه - يصبح تحديد كنه الصراع ومعناه هو هدف طريح الصراع ومعنى التجربة المسرحية يبتا تتصادم أهمية النتيجة التى يفسر عنها الصراع .

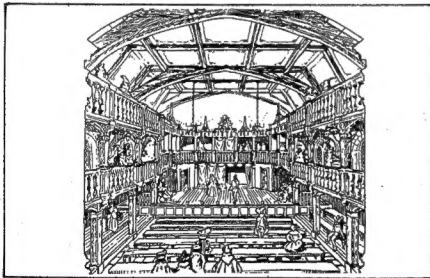
وإذا حاولنا تلخيص ما سبق قوله ، يمكننا أن نقول بأن الشكل الدرامى الذى يقدم في خط واحد رأسى أو دائرى ، إلى ذروة أو نقطة محورية منذ البداية هو شكل يتتبع بطار ثابت من القيم والمفاهيم الأساسية يتم في فوهله تهيئة التجربة . وعلقة ما نجد في هذا النوع من الدراما شخصية يقضيها المؤلف هذا الإطار القيسى . فعلى سبيل المثال ، نجد القارىء في مسرحية ماكبت - أن نشتم من ناحية معينة إلى هذا النوع من البناء - أن شكسبير يطرح من خلال ما كتبت في البداية الإطار الأخلاقى الذى سوف يستخدمه القارئ ، بل وماكتبت نفسه ، في الحكم على ماكبت وإفاته . كذلك نجد في هذا النوع من الدراما أن معنى التجربة الإنسانية المعروفة يتطور في وجدان شخصية مسرحية تقوم بتوصيله إلى المشاهد في صورة مؤثرة فعالة . وهذا ما يحدث في مسرحية ما كتبت حيث نجد البطل يقول للمنظر صراحة في نهاية المسرحية أن ما فعله كان مجرما جر عليه السويل والخراب ، لأنه تخدع القانون الأخلاقى الذى كان يعرفه جيدا منذ البداية ، والذى أكد هو نفسه سيأثله المظلة للمنظر .

أما الشكل الدرامى الكونترابنطى فهو يتميز بغياب أى إطار قيسى مرجعى يقيى واحد . كذلك فهو يتميز بازدياد أهمية الدور الإيجالى الذى يلعبه القارئ باعتباره الوجدان الوحيد الذى تتجمع فيه عناصر التجربة الثنائية وتتصحم وتتجادل ، ويتشكل معناها . ولعل أشهر كاتب مسرحى برع في هذا النوع من التشكيل المسرحى هو لويجى بيراندلو الذى يبتى مسرحه على فكرة انتفاء الحقيقة المطلقة - أى نسيية الحقيقة - والذى ترجم الشكل الكونترابنطى ترجمة مجسدة - أى مجسدة

ولكن القارىء لا يجب أن يخلط بين هذا النوع من البناء الدرامى الثنائى الذى يتطور في مسرحية مثل ماكبت مثلا ، وبين البناء الكونترابنطى الذى يبتى في مسرحية مثل بولوس فيسر للكاتب نفسه . ففى ماكبت يلعب البناء الاستعارى أو الرمزى دورا مساندا يكثف ويعمق معنى الصراع الذى تنظمه الحبكة المتطورة زمنيا . أى أن شكسبير ينسج حول الحبكة لنفا استعاريا يعتمد على الخط استعارية ورمزية متشابكة ومتكررة يكثف معنى الحبكة وتعطيلها دلالتها الفكرية . فهو ، على سبيل المثال ، يطرح في الحلقية الاستعارية لوقائع الصراع - الذى يقوم على تدوير وتنايد جرمية قتل الملك - نسقا لغويا متكررا تربط فيه فكرة الأمومة بفكرة الطفولة حتى تتوجدان في صورة - لبن الرحة التى توحى بالحنان والبراءة ، ثم يربط هذه الصورة بفكرة النوم الحادى . وفى تزامن مع هذه النسق اللغوى

مسرحيا - باستخدامه الدائب لتكتيك المسرحية داخل المسرحية ، أو المسرح داخل المسرح .

ويبقى لنا فقط أن نضيف أن القارىء سوف يجد في أية مسرحية جيدة صيغة تلزم بالتشكيل الزمنى المتصاعد - أى الحبكة المتطورة سببا بصورة منطقية في ضوء إطار قيسى ثابت - سوف يجد إلى جانب الحبكة تشكيلا آخر استعاريا - أى يعتمد على الإيحاء والرمز والاستعارة - متجانسا مع المنى الكلى الذى تسعى إليه الحبكة على مستوى الواقع - ووظيفة هذا البناء الاستعارى هى إضراء معنى دلالة الحبكة ، وتأكيد أهمية النتيجة التى تصل إليها عن طريق إعطائها أبعادا فلسفية وثقافة شعورية ، بحيث تعمل الحبكة بالصراع على مستوى الواقع المحسوسة إلى جانبها ، يبتا يصل البناء الاستعارى في إثرائه للمنى الصراع إلى ذروة التوتر في الوقت نفسه .



الدراما - تعتمد النظرات وأحادية البؤبوع

حكايات من القاهرة

عبد المنعم شمس

الذين كانوا يفسلون البذل الرافقة حتى لمعت أسماهم عند أصحاب اللؤلؤ الرقيق من حواء الأنثى في البرى ، وهو أيضاً أشهر من مقص الأسفل بحمد السلى كان حالاً شهيراً في عابدين ، حتى زعم أنه عصمت له ردمس الملوك والسلاطين في القصر .

لقد اشتهرت في القاهرة مقصات كثيرة لأصحاب الحرف ، وكان السنان ينادى وهو جالس للسفن على كشك :
— سنن السكين .. وسنن القص
ولكن مقص قصم الذي سمعوه لسيه الناس ، كما نسوا صاحبه ، وقد كان الرجل أول من قص مقالات الصحف وأخبارها بخصه الطويل الخاد ، وكان دقيقاً شديد الخلد في عمله ، فيستخرج القائل أو الخبر من قلب الصحيفة ، ثم يقصه بالصحف الأضيق على الورق في ذقة ، وبعد انتهاء عمله الذي مرن عليه صبه (عمر) الشاب النوى الطعج ، يجلس ، ويبدأ ، ويضع أوراقه ويبدأ الترجمة .. لقد كان من عمله .. الصحافة الفرنسية التي كانت منتشرة في مصر .

وكان عبد سمود يقول :
— هذه قصاصات الصحف لأنني أفضها بهذا للنقص .. ثم يرسل مقصه الشهير في يده لأمرأى كاتبة .. حتى يجلب إليك أن هذا الرجل التحيل الأتني الوسيم فارس من الفرسان .
ثم تعلم منه الناس حكايات القصصايات الضحكة ، بعد أن كانوا يظنونهم بكل مجلدات الجريدة أو الجيلة ، ليحدثوا لها من مقالات كتاب أو أخبار حداث ، لا يصدق الاحتياط بها .. وهذا أمر آخر .
وكان عبد أحمد أفندي سمود لا يهيم أي مقص في الدنيا غير مقصه هو .
وعندما ظهر مقص وكب السبنا ، غضب ، ووضع مقصه في الدرج وألقاه عليه بالفتاح ، وخرج ولم يعد ، فقد كان قد أجعل إلى العاش . والحديث عن جيون .

كان عبد أفندي سمود المحرر الفني في وزارة الداخلية ، وترجم كتاب الدكتور كلوت بك (لحة عامة إلى مصر) في مجلدين كبيرين ، من أهم الشخصيات المصرية المثقة التي ضاعت في الزحام .

في جيله كان لؤلف الحكومي يعيش ويؤت وهو في الدرجة السادسة ، ومن يسمه الحظ يصل للدرجة الخامسة ويعمل على حمة وعشرين جنيهاً في الشهر .. أما الذين يصلون إلى الدرجة الرابعة التي يبدأ مربوطين بخمسة ولائان ، فقد ينعم عليهم قصر عابدين برتبة البكورية من الدرجة الثانية .. وقد بتلك الواحد منهم عربة حطور ملاكى حصان واحد ، لأن حرية الأجرة لها حصانان .

ولكن عبد سمود كان من التماسه أصحاب الدرجة السادسة .. وكان أيضاً من الصداه لأن مؤلف في الداخلية تحسم له الجيلة . لسا في حاجة إلى أن أول لك إنه كان من أفضل القصصا ، وأبلغ البلاغة في اللغتين العربية والفرنسية ، وشأهه على حدة ترجمته الرامة لكتاب الدكتور كلوت بك .

كان تركي الأرومة فيما يسدو .. غشيل الجسم ، وسيم القصاصات ، يضع قبل رأسه طربوشاً طويلاً يكاد يبلغ طوله ثلاث طول صاحبه ، وكان يملك مقصاً طويلاً جداً يكاد يبلغ طوله نصف طول الجريدة البومية . وقد حرص على هذا المقص أشد الحرص ، فلا يتركه على مكتبه أبداً ، ولكنه يحميه في الدرج ويطلق عليه بالفتاح .
كان يترك كل شيء فوق المكتب .. الصحف والمجلات والأوراق والأقلام .. لا للنقص .. كلما خرج من طرفه يحميه في الدرج ويطلق عليه .. حين يعود يفتح الدرج ويخرج للنقص .
ومقص (عبد سمود) في تاريخ الصحافة المصرية مثل مقص مشاهير الحاخطين الطليان

يطرح شكسبير نسفاً لغويا آخر مناقضا له يقوم على فكرة الدم ، التي ترتبط بالظلام ، والأرواح الشريرة ، والأرق . ويكون التساقط المضاداً صراعاً استعاريًا يكشف الصراع الحقيقي الدائر على مستوى الحكمة . ثم يبرز شكسبير الصراع الاستعاري بالنسبة للرأسمالي للحدث حين يمسده مسرحياً في مشهد يلتصق فيه التساقط الاستعاريان التحاما جديداً ، فنرى على خشبة المسرح أما وظفها بإبدالان الختان والدعابة ، ولكن بلقها بالظلام ، ويأرقها غياب الأب ، ثم تواجها مجموعة ماجورة من القلة الذين نصبت من قلوبهم الرحمة لتسمع دما بامر من ما كبت على خشبة المسرح أمام المتفرجين ، بحيث يخلط بين رمة الأمومة بسدم القيلة والخسدر ، ويحتج تتجسد الخليفة الاستعاري للحدث أمام المتفرج وتفرغ نفسها على وعيه ، ويصيح هذا المشهد ذروة البناء الاستعاري ، أي ذروة صراع الأنثى اللغوية الاستعاري الطورجة .

إن البناء الثاني في ما كبت لا يمثل أي كونزنا بعلما ما إذ أنه يلتزم بمفهوم واحد وإن عرض الصراع على مستويين هما مستوى الوقائع المحسوسة ومستوى الرمز .

أما البناء الكونزنايتي — كما نجده في بولويس قيصر — فهو يستمد على تغيير المنظور الفكري تجاه الصراع الذي تنتظمه الحكمة . وهو في ذلك يستمد من عدد من المحيل اللغوية والسرحة تقوم كلها على مبدأ أحداث خلل في التسق اللغوي والمسرحي الذي ينظم موقفا ، بحيث يؤول الموقف على نفسه — إذا صرح هذا التعبير ، أو يخلو لكل موقف تقيضا له من داخله — أي يخلو تناهوا بين المنى الظاهري لحديث أو مشهد ، وبين مغزته كما يتكشف للقارئ ، أو على الأقل يخلو بعض التشكك في وجهة النظر التي تسود الموقف . فشكسبير — مثلا — يحيط مشهد استقبال أهل روما لقيصر بتعليق ساعر بالغ الكفاعة بحيث تزيل الكوميديا كل جلال الموقف ، ولجعل المشاهد يتبين وجهة نظر بولويس قيصر — ولكنه بعد ذلك يجعل الثوار وعلى رأسهم يروس يتفوق ليليا في الظلام ، ويضمن أحداثهم بعض التصادمات اللغوية والصورة الفنية المرحية ، بحيث يبدو اللقاء في نهاية الأمر أشبه بقاء لصوص وقطاع طرق . وهكذا يتحول المشهد إلى مشهد وتقيضا على أن واحد — أي مشهدا يتضمن صراعا بين وجهتي نظر ، ويعين عليه علاقة استفهام كبيرة : أمتن ترى لقاء ثوار عريرين ؟ أم تشهد لقاء مشاهرين مختصين ؟

ويستمر طرح وجهات النظر المتباينة بهذه الطريقة في مسرحية بولويس قيصر حتى النهاية . ومثل هذا التشكيل الجليل الذي نجده في بولويس قيصر يطرح تفصيرات متعددة لأحد وقمة الصراع الذي تطرحه الحكمة بحيث يصبح المعنى الكلي للتحفة العرضة دراما كما تصل إلى الطرح هو جدلية الحقيقة ، وعدم وجود معنى حدها ، واستمالة قرابة الحكمة في إطار قننى سابق لها ، وأهمية أشد المنظور في الاعتبار عند التحدث عن الحقيقة أو تقرير معنى أي تجربة .



فهد

وليد مثير



نظر ولوركا إلى قاتله وقال : وأنتلني في ليلة مقمرة كهذه ؟ كان ولوركا شاعراً ذا صلة خاصة بالطبيعة ، والطفولة ، والحلم ، والمفارقة . وكان عاشقاً لأغنيات الجسر ، لحسانم البسيطة ، وأسفارهم الضحلة ، وبشاعرهم الجموحة . وكان عاشقاً - ليل هذا - لوطه الدافئ الحزين (أسبانيا) ، فمن واقع هذا الوطن استلهم ولوركا أسطوره الحقيقية ، ونسج صورته الشعرية الأصيلة المغمدة بالبساطة والدعشة .

(عنوان القصيدة) من «موتشيا»
يدور ، ميتا ، المنحدر
جسده ممتلئ بالزنايق
ورمات في جيبه
الآن يركب صليبا من ناز
طريق الموت الروح
وملائكة سوداء
تظهر مع الربيع الغريبة
ملائكة بصفاني طويلة مجددة
وقلوب من الزيت *

هكذا رثا ولوركا مصارع الثيران النبيل «عوان أنتويو» ، وعقد تلك الصلة المألوفة المشرقة بين الإنسان والطبيعة من جهة ، وبين الإنسان وما فوق الطبيعة من جهة ثانية .

كان ولوركا يُعزف «الدويندي» بالله تلك النشوة المعبرية الخلاقة التي تيدج فيها صورها الفنية الغريبة ، وأشكالها الجمالية المدعشة ، فتنتل دون الفعل إلى الآخرين . لقد قصد ولوركا فائياً تلك الروح التي تتلبس بالشاعر فتضئ بينه وبين الحقيقة الكونية كل المسافات والفواصل ، وتجعله كأنها سحريا ذا بصيرة قوية ومناقلة .

عاش ولوركا مفتوحاً بعالم رموي جميل يفتح مزيداً من طاقات الحلم والخيال والحب عند الإنسان ، وفتحته الحرية والصفاء والفرح . ويقدّر ما كان هذا العالم غالياً في الخارج ، فقد ظل موجوداً في داخل ولوركا ، سارياً في كيانهِ ، مليئاً بتفاصيل الأشجان الصغيرة الموسية . ونحن رثا ولوركا نفسه أصغر على بقاء هذا المبرر الخفى بينه وبين عالم الناس والطبيعة ، وكأنه ينشئ بالحياة بعد الحياة لقاء مودعا جيبه :-

إذا بُتْ

لحدي السرقة مفتوحة



الحزين

محمد حلمي حامد

قضيتُ في بلاطه دهوري ..
في البدي .. كأن طيبا كشرقة
ولامعا كلؤلؤه
يجيش على عفة النجوم إن كبرئت
بضء لي .. كما بضء البرق
في السواد
وكان إن ألفت صاحباً ..
أظننا معاً ..
وإن تفرقت هومنا .. تألفت
أذاب ضحكة أو ضحكين بيتنا
الآن .. أنت كاسرٌ كعقر به ..
وموحش كمتبره ..

نُدِ ملك المدحور في الفؤاد
رمل .. فرملة .. بلامدى ..
الآن أنت بئر دوما قرأ
ثم ظل الوحدة الكتيب
فوق الضحكة الحزينة ..
.. يا سيدي .. الذي

أطلعت دون سائر البشر ..
تلك الحياة صنو روعي الملققة
صنو الضفادع المشقة
تركت في بلاطك الحلاء ..
وشت أن اجازف
بكل درهم ودعوتُ جمت في بلاطك ..
سيفان أصبحا .. علامة التقاطع
سيفي .. وسيف سيدي القديم

رَبِّ الْجَنَّةِ

محمد سليمان

للمدينة أن تصرخ الآن
للزيت أن يستعين بأبنائه الصالحين
وللتلبل أن يستجير بأباتيه ،
ويعطى دمي بالحمام ،
أو بالصقور ،
ولي أن أخالف
لي أن أشد المعرى من ظلمة
وأبارك بشار وقت يَبْتَ عَوَاتِهِ في الفضاء
ويشتم سياف دجلة
لي أن أفاقر



أخرج من ظلمات القبيلة
مستوحشا كالغزال ..
ومكتلا ..

هل هو الرمل
أم سكرة الغافلين
جبال الدجى ،
أم سباح الفأزة
أم غرة لصدت

هل هو الماء
أفشف للجارحين وجوه معبأة
فاستداروا إلى سلة العشب
أفشا فعايتهم في الفضاء
وشدوا من الأرض رحمتها

هل هو العفن المتسرب
من رايحة للسواد ومن طيلسان
لسان تفرق بين السيوف
أقام هنا قبة
وهناك مزارا

أم الأرض
تدمن خبز الفصاحة ،
تستلح البدوي
وتستقبل الجارحين بأوسمة الرواد
تلعب بالأنبياء ،
وبالهاولين وراء غنيماهم في السفائن ،
عبر البلاد يضلون أو يشربون
ويستطون عفاويهم
للمدينة أن تصرخ الآن
لرمل أن يتوّد أو يشهد السيف
(هل خاته أم حاء .. ؟)
أنا طالع في الأحازين
بين البثور التي تتعمم بالدعم والنار ،
للع ضوءا ... ،
مدائن من عرقي ولسانا ،
بلادا بلا صنم للفصاحة
لا تنقل الظاهر
لا تشكك حين يز الصياح شبايك قلب
ولا تنجب الأنبياء .. يدون ظلمتها .

العودة من الحقل

ناهيد أبو زهرة

غابت الشمس وراء الأفق
والمصافي تفتح قبلي

وكسا المغرب ورة الشفق
ينثر الليل جناح الفسق

وعلى الجسر تنادي المائتون
حلوا القاس وعادوا منتسدين

بالتحيا .. وأهازيج المساء
غفوة العودة يحدها الرجاء

باحقول ارتدى
بأنجوم احرسى
أرضنا ... أرضنا
بيتنا ... بيتنا

في سلام المساء
زرعنا في الحصاد
حظنتك المساء
لاح غباي الضيافة

ومضوا من بعد يوم حافل
ليعودوا في صباح ياكس
وتنقى الضفدع السا
ليحيى طلعة البدر بأفراح الضيافة

كله جهد وكلاح وعناء
تاركين الزرع ترعاه البهائم
هر يملو في الضفدعة
والقناديل تير الكفر .. نفرى بالسهر

والكراوين تغى .. تنباضي
وفيخ القرية اتساقوا لخطى ساهي
والقناديل تير الكفر .. نفرى بالسهر

في سكون الليل .. في ضوء القمر
والقناديل تير الكفر .. نفرى بالسهر



عودة إلى نقد الحضارة الغربية

د. محمد عمارة

علينا ... فالاشتراكية تلدكي نار الصراع الطبقي، وهو خطر على تماسك الجماعة والقومية المسلمة، في الحقد، لا يفيد منه سوى أعداء المردودى الرئيسيين: المفادكة ثم هي تجذب العمال المسلمين إلى أفرانهم المفادكة، فتكون السيطرة للعمال المفادكة على العمال المسلمين، يحكم أغليتهم في البلاد وفي الحركة الاشتراكية ... كما أن نيران الصراع الطبقي تصيب أول ما تصيب الطبقة الوسطى المسلمة، وهي العمود الفقري للإسلام والمسلمين ... فطبقتنا الوسطى هي قوام الأمة وعماد أمرها ... والطبقة الوسطى المثقفة تعرف علوم الدين الإسلامي، وتحمل شعورا طيبا تجاه الحضارة الإسلامية، ولديها معرفة بأحكام الشريعة، فهي تقوم - إلى حد ما - بالحفاظ على الحضارة الإسلامية وديانتها، وعامة الشعب يلتفتون عنها ويتعلمون منها دينهم، ويعرفون منها أحكامهم، ومن هنا فحين يقطع سبعون مليوناً من صرامة المسلمين صلتهم بعشرة ملايين مسلم، من غفلان الطبقة المتوسطة نتيجة للصراع الطبقي، فإنهم - (السبعون مليوناً) - يصبحون غرباء عن الإسلام تماماً ... وحين تجلو ذهنهم من القومية الإسلامية يصبحون فرادى مشتبين ... وحين تقطع صلتهم بالطبقة المتوسطة المثقفة المسلمة، ويتحدون مع غيرهم من غير المسلمين المتشاكليين معهم اقتصادياً، فإن هذا يؤدي تلقائياً إلى «هندكتهم»، ويمكن تشدهم القومية اللاإسلامية تدريجياً، ويدورون في الهبات داخلها كحبة ملح تكون عابيتها حتمية ...»

لقد كان الحفاظ على القومية الإسلامية والذاتية المتميزة للحضارة الإسلامية هو المهمة العظمى لدعوة المردودى وحركته، والبوصلة التي حددت اتجاهه في كل المبادئ، والمبرر لتفادلاته ومعاذته ... كما كان الصراع ضد سيطرة المفادكة على قدرات المسلمين المعركة الكبرى، التي ارتبطت بها معظم المعارك الفرعية والجانبية التي خاضها على مختلف الجبهات ...

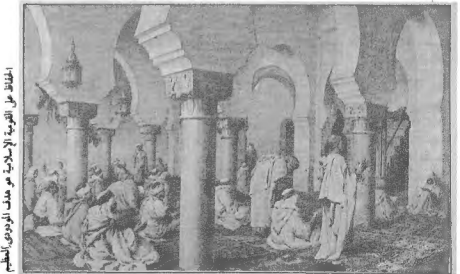
والمردودى عندما رفض سبيل السرأسمالية والاشتراكية في الاقتصاد، لم يزعم أن الإسلام يقدم نظاماً اقتصادياً جاهزاً ونهائياً ومتكاملاً ... فما في الإسلام - على علمه الجبهة - هو المبادئ التي قررها الإسلام لنظامنا الاقتصادي ... ويجوز لكم أن تضعوا لكم ما تميحون من نظام اقتصادي في حدود هذه المبادئ ... أما تقرير الأحكام التفصيلية والمجزئيات فلرجعت إلينا في كل زمان ومكان، وحسب الحاجات والظروف ...»

ولقد اجتهد المردودى لوضع مبادئ نظام اقتصادي إسلامي، في طرف الواقع الذي ناضل فيه ... فمال تصوره إلى نظام يمكن تحديد معمله في هذه النقاط: ١ - اقتصاد حر ... يتميز عن الاقتصاد الرأسمالي بوجود قيود تحد من الحرية فيه، بحيث لا تمتد هذه الحرية للصالحة الإسلامية، ويتم الإسلام ... ٢ - فنحن لا نختار سبيل الاقتصاد الحر المطلق، كالنظام الرأسمالي، ولا نختار سبيل تأميم وسائل الاقتصاد ووضعها تحت تصرف جماعي، بل علينا أن نضع نظاماً

على التنازل من مصدر ثروة المسترجولة سمث - العبري - ومورد أمواله المتكلمة في عزائه ...

ومحاربة هذه الرأسمالية مهمة من مهام صراعاتنا ضد الغزوة الحضارية الغربية، فهي واجب متحتم في عنق المسلم أكثر مما هو متحتم في عنق الشيوعي ... لأن صراع الشيوعي والرأسمالي إنما هو صراع على «ملء البطن»، داخل حضارة واحدة ... لكنه بالنسبة لنا صراع تدافع فيه عن ذاتنا الحضارية ... فواجب علينا «أن نتأسل شأقة الأخلاق الرأسمالية، وعقلية الرأسمالية، ونظام الرأسمالية استئصالاً كاملاً» ... لأنها تتجاوز كونها خطراً اقتصادياً إلى كونها خطراً يفسد أخلاقياتنا الإسلامية وعقليتنا الإسلامية ... ولذلك يرى المردودى «أن اتباعنا نظام الرأسمالية خروج على الإسلام من حيث مجموعه» ... ١٤ ...

والاشتراكية، كذلك مفروضة من المردودى ... بل لقد رأى في اعتناقها ما يساوي اعتناق المسلم للمهندوكية وخروجه على الإسلام؟! وكلاهما يؤديان إلى نتيجة واحدة، والتصدى لهذا أمر ضروري وواجب



الحفاظ على الهوية الإسلامية في ظل المردودى



الزراعة في مصر

فالإسلام لا يمانع ذلك .. على أنه ليس من السهل أن يصبح الإنسان (المليونير) على طرق الحلال ، إلا التزو اليسير من أكرمه الله بصورة استثنائية ..

تلك هي أبرز النماذج التي صاغها الأستاذ المودودي ، لتكون د مبادئه ، ولنظام الاقتصادي البديل ...

لقد رفض المودودي كلا من « الرأسمالية » و « الاشتراكية » ، كجزء من رفضه لما هو غريب في الحضارة الأوربية عن النهج الإسلامي في الاقتصاد والاجتماع .. وهو النهج الوسطي ، الذي يدعو إلى العدل ، لكن العدل فيه لا يعني المساواة ..

فالمساواة الاقتصادية ، عبارة عن استحقاقها ، فإنها بما يملكه الإسلام و يبين أن يكون راسخا في أخلاق أصحابها للتطبيق إلى الإصلاح ، إن الإسلام لا يقول بالمساواة في قسمة الثروة ، وإنما يقول بالعدل فيها ..

وإذا كان رفض المودودي لكل من « الرأسمالية » و « الاشتراكية » كمداهب اقتصادية واجتماعية أوربية ، هو من فضائل الحق الحضاري الإسلامي ، الذي قاد الرجل لمراجعة الفكرة الحضارية الأوربية .. فإننا نتفق أن تصوره للملاصم العامة للاقتصاد الإسلامي البديل قد أنقذ عن « رأسمالية » ، لا يقلل من حقيقتها ما رسمه لها من حدود ، أو وضعه عليها من قيود ١٢ ..

وإذا كنا معه في أن الإسلام لا يدعو إلى المساواة في قسمة الثروة .. فإن ملاصم الاقتصاد الذي تصوره لا يجعل هذا الاقتصاد كائلا وتقبلا بتحقيق « عدل الإسلام » ؟

لقد أجعل عندما رفض التصوذج الغربي .. لكنه لم يكن جيدا في تحييده معالم التصوذج الإسلامي العادل ، والبديل ١١ ..

●●●

هكذا تصدى الأستاذ المودودي لفقد الحضارة الغربية ، أو « الجاهلية الحديثة » والمعاصرة ، كما كان يسميها أحيانا .. وسط الأضواء على فقدانها فضيلة والوسطية و الموازنة بين المتضادات والتكليف بين أقطاب الظواهر .. فلقد تغلب فيها « الصراع » على « الوحدة » .. و « التغيير » على « الثبات » .. و « القسوة » على « الحق » .. و « المسادة » على « الروح » .. و « الغش » على « النجاسة » على « الأمانة » .. و « الكرم » على « الكيف » .. و « اللذة » على « العفة » .. و « الطمع » على « الأرض » و « القناعة » .. و « العقل » على « البسوس » و « النقل » .. و « الفلسفة » على « الشريعة » .. و « العلم الطبيعي » على « الحكمة » .. و « الفرضية » على « الجسمية » .. أو « العكس » .. و « تفرد الإنسان وتوحده » بدلا من « اتعانه » .. الخ .. الخ ..

وسعى روعة قنونه هذه الحضارة وأدبها - وهي حقيقة - لأنها لا تنجح في الخروج بها عن « الضرورية » الطاغية ، وللأنه المستبد بكل مناهجها .. الأمر الذي أجبرها عن إشباع الإنسان إشباعا كاملا وثمنا .. فلم تصل به ، رغم القوة المادية ، إلى التوازن الذي يحقق له ، من داخله ، السعادة والرضا ١٢ ..

٣ - ترك الأرض الزراعية ملكية فردية .. و ذلك هي الصورة القطرية الصحيحة الوحيدة في نظر الإسلام .. مع وضع قانون زراعي ، يقيم العلاقة بين ملاك الأراضي والزراعيين ، الذين لا يملكون شيئا من الأراضي ، على قسطن مستقيم وأسس صحيحة خالدة .. ومع إعادة النظر في الملكيات الزراعية الشاسعة ، والتي يستحيل كون جنيها قد تكون وامتلك بطريق مشروع ، فيجهد حد أقصى هذه الملكيات ، ويعرض أصحابها عن ما يؤخذ منهم ، وتوزع هذه المساحات على المعدلين ولا أن هذا التحديد لا يجوز أن يكون أبديا .. بل هو حل مؤقت لإزالة الحلال والمظالم من الريف ..

٤ - قصر جمع الثروة على السبل المشروعة .. دون وضع حد أعلى لثروة الفرد .. فلا يكون لرجل من الناس أن يصبح (للمليونير) ، بطرق الحلال ،

اقتصاديا حرا ، يكون محدودا ببعض الحدود وملزما ببعض القيود .. وعنده القيود ضرورية كي لا ينفق ماله الثروة و ثروته في وجوه تلحق الضرر بالمجتمع ، أو بأبعاله هو نفسه أو بدينه ، وكى يقتصر الاستثمار على المجالات المشروعة ، دون تجاوز للحدود التي وضعتها الشريعة على التكسب) .

٢ - رفض القسائم Nationslization و فساد المجتمع الإسلامي يجب أن يكون أكثر أفراده ، إن لم يكن كلهم ، أحرارا في اقتصادهم ، ولأن هذا الفرض أن تكون وسائل الإنتاج في أيدي الأفراد أنفسهم .. ١١) .. لكن للحكومة المسلمة أن تتدخل في الاقتصاد ، تجاريا وصناعيا ، فتضيق بما لا يقدم عليه الأفراد .. وتفرض إشترائها على المصارف بواسطة المصرف المركزي و حتى لا يشتد الرأسماليون في استغلال قوتهم المالية ..

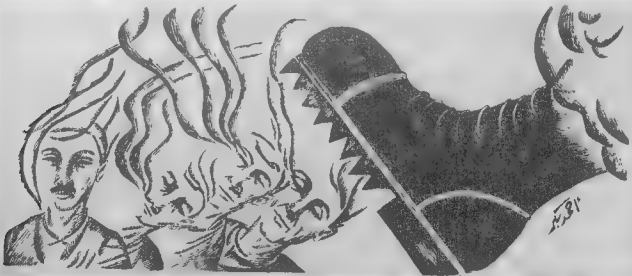
تلك الدقائق.. تلك اللبكات

إبراهيم عبد المجيد

الذين لم أعرفهم من قبل صفان من البطانيات السوداء الحشة لا يرتفع أحد منهم عن الآخر وتستطيع أن تمشي فوقهم . لقد أطفأنا المصابيح إلا الذي فوقى . بقعة من الضوء الأصفر الشاحب أنا لا أريد . لو أرى نفسي لك بالضغط كيف أكون . لا يمكن أن أقف وأبتعد عن مكاني وأنظر إلى نفسي جالسا . هذه قدرة لم يعطها الله للإنسان ، عمل الأقل حتى الآن . لقد وضعت بطانيتي فوق النائم جوارى . إنه يتشمس . لم أكن أدري أن الرجال في الأربعين من العمر يتشمسون وهم نيام . يوم ولد لي طفل تئامب بعد قليل من نزوله إلى الدنيا . لم أتكرفي أن لدى الأطفال قدرة على ذلك . يومها ضحكتم كثيرا وضحكتم زويجي من ضحكى حتى كاد جرح العملية القيصرية ينفجر . لكن الآن أكاد أبكى . النائم جوارى شاعر واسمه سليمان وعظمى «الحبشة» صامتة . وبالأمر فقط تكلم فحكى لنا كيف جاء القاهرة لأول مرة منذ عشرين سنة ليلتحق بالجامعة ، وأرسلت الأسرة معه خاله الفلاح ليعيش معه الأيام الأولى ، وكيف لم يترك خاله يده طوال الطريق منذ خرجا من القرية وركبا القطار ، واشتدنت قبضة الخال على المعصم منذ نزلا في محطة باب الحديد ، وما كادا يواجهان اليدان حتى أوشكت القضة الحشنة للشنجة فوق المعصم أن تقصم اليد عن الزنار ، وأكبر ما واجهها عبور شارع رسميس فكلما خطوا فيه خطوة رأى خاله سيارة قادمة من بعيد فناد به ، وكلما علاوا

في السادسة والرابع ، بالضغط في السادسة والرابع ، تنعم الركلة بالحذاء الضخم للباب الحديدى الصلب . «التمام على الأبواب» ، يقول أحدنا . في الأيام الأولى كنت أغفيل — كغيري — وإذا جديدا أضيف إلى قائمتنا . كلنا في البيوت ننام كسائر البشر ولا نعرف كيف سيكون اليوم التالي . الساعة الآن الواحدة وأنا أفكر كيف لم أسمع الركلة المعتادة . لم أكن نائما ولا يمكن أن يتجاوز السجنان عن ركلة يمثل تلك القوة . لا أحد يتجاوز عن شيء مجانى كهذا . لا بد كنت أفكر في شيء ما سلبني الخواص . لكن أسمع الآن صوت صمت الليل . ليست أشباح جدتي ولا وعد الشتاء ولا هو الهواء تقرد بالكون وصار يرمع مهتاجا بشبهه القريس . هو الصمت لا أجده له الكلام . كل حرف صالت وكل كلمة خائفة . «الصمت» كلمة مججلة وحجر يسقط من فوق جبل ، ولن يجديني أن أترك مساحة يضيئه ، إذ لا بد أن أسافر إليك وأقول لك ما أعنى وأنا الآن خلف باب .

طق طق طق . . طق طق طق . هذه قدم ثقيلة تقترب ، وما هي تبعد ، وأنفاس تتواتر متسارعة ومتخافضة . هل في الكون غيري حقا ؟ أي حالة تلبسني كل مساء فلا أفكر أبعد من الجدران . لا تتكون العادة بسرعة هكذا ، ولم أعرف عن نفسي أن كرهت زحام الشوارع . زملائي



التقدم وقطعنا نصف عرض الطريق لح خالدا سيارة بعيدة جدا فهوول متراجما به ، واستغرق الأمر ساعتين ولم يكن الشارع جهنما كما هو اليوم ، وإنما كما يحدث في الأفلام القديمة ، طارت البطان من السلة التي يحملها خالد في ذراعه الأخرى، ففرتا إلى الأرض تجريان في كل اتجاه وتصيحان فانتشل خاله عنه ولفردهما غير ميل بالسيارات ولا الطائرات بينما عبر هو الشارع ووقف على الناحية الأخرى بذلك مصمصه ، ويعيد إلى كفه الدم ، ويتابع الحال في دخول المستيقظ من حلم مفاجيء مستمع على التفسير . .

لماذا تذكر سليمان حكاية قديّة كهذه . تساءلت بعد أن ضحكنا وحاد إلى صمته . لم أجد إجابة . طق طق طق . هاهي القدم الثقيلة تسود وتقترب . . طق . . . طق . . . طق . . . وتبتعد . لماذا الليلة يمشي السجن كثيرا ؟ ولماذا أسهر وحدي ؟ لا شيء معي أقرأه ، ولا شيء لدى أفضله . هنا فوز باليقين يترايب الأيام ، والواحد منا يدخل المرحاض كل يومين مرة . يومنا صار مضاعفا إذن ، وللمصمت عمق بئر الآن ، فلا أسمع صوت ذقات القدم فوق البلاط . لا يرد وأكاد أدخل في بعضي . هل يحتاج الواحد لأكثر من عشرين صاحبا ليشرح بالدفء ؟ إني حقا أرغب . هو الاهتزاز الذي تدفقه في الفضاء الأجوف الذقات الملسوعة التنازع في عبر بعيد . تلك تلك تلك . ترك ترك ترك ترك .

- ما هذا ؟

قال زميل قام يدعك عينيه .

- لا أدري .

قلت وهزئت كفي .

- حالة . مريض .

قال آخر من تحت غطاءه ولم يتقلب ولا رفع البطانية من وجهه

- يا شاويش . يا شاويش حسي .

اسمه حسي ذلك الذي كان يلق الأَرْض رتيا ، ولن أعرف اسم الآخر المحتاج إلا إذا رد حسي عليه . لا بد أن حسي أثر أن يقع في البئر فهو لا يرد ، والآخر . . . تلك تلك تلك . ترك ترك ترك . يا شاويش حسي يابن الكلب . الصوت صار خفيفا لكنه يصل إلينا عاليا . أنظر إلى زميل الذي استيقظ فأجده ينظر إلى ويثبم . الصوت بالليل يسرى حقا ، وهذا أيضا ليس بليل ، سديم أسود لم يكن قبله أرض ولا بشر .

- لماذا تسبق يا أباي . هناك مريض في الزنزانة ؟

صوت حسي الخفيض أيضا يصل إلينا . لا بد أن حسي - الآن - قريب منه ، وربما لا يفصل بينهما غير الباب المرتفع الذي به طاقة ذات أسياخ معدنية أعلى من قامة أطولنا . لكن كيف وصل الشاويش حسي إليه ولم أسمع ذقات قدميه العريضة المكتومة .

- لا مريض عندنا ولا شيء . وحسبك علم . أنا فقط أريد أن أتكلم معك قليلا . أعرف أن الدنيا برد . سأم إليك بطانية من بين الأسياخ نضمها حول كتفك وتقف معي لحس ذقات أنكمم فيها منك .

ولا أعرف ما الذي جعلني أتم أنفاسي وأسمع صوت قلبي . ولابد أن زميل المستيقظ يحدث له نفس الشيء . هنا ، فيما يبدو ، لا أحد يفرد بفعل شيء ، وما هو الصمت يوغل كأنما الليل نفسه قد نام . لكن . طق . طق . طق . تقترب ذقات قدمي السجنان ، أعرف اقترابها من نوابها وليس من ازدياد ارتفاع الصوت . وما هو خلف باب زنزانتي ، أجل ، بل وأعرف ماذا سيحصل بالضبط ، سيركل الباب بقوة ليطمئن على أنه مغلق غاما ، الساعة الآن ليست السادسة والربع ، وليس هذا موعد التمام على الأبواب ، لكن لا بد أنه أحسن برطقي في القيام ●



في الأسبوع الماضي أعلنت نتائج جوائز الدولة التقديرية والتشجيعية ولقد حصل الدكتور عبد القادر القط على جائزة الدولة التقديرية في الآداب .

وفي حوار مع القاهرة ... أثار الدكتور عبد القادر القط عدة قضايا نقدية هامة ، عن موقفه من المذاهب الأدبية القديمة ، والمعرفة بين القديم والجديد ، ومهرجانات مصر الثقافية ، ودور التلفزيون في التنقيف ، وإشكالية الأصالة والمعاصرة ، وعن معنى « الجائزة » في حياة الأديب .

والنقد الأدبي هو المهمة التي يؤديها د. عبد القادر القط على المستويين الأكاديمي والصحفي منذ أكثر من ربع قرن .

والدكتور القط حصل على الدكتوراة من إنجلترا وكان موضوعها « مشكلة اللفظ والمعنى في النقد العربي القديم » ، وعنوانها « مفهوم الشعر عند العرب » وله العديد من الكتب النقدية والدراسات الأدبية ، يأتي في مقدمتها كتاب « الاتجاه الوجداني في الشعر العربي الحديث » ، شغل منصب رئيس قسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب جامعة عين شمس ، ثم عميداً لكلية ، ونال جائزة الملك فيصل في الدراسات الأدبية سنة ١٩٨٣ م ، وقد رأس تحرير مجلة الشعر عامي ١٩٦٥/٦٤ م ، ومجلة المجلة عامي ١٩٧١/٧٠ م ، ويرأس الآن تحرير مجلة « إبداع » منذ نشأتها ، وهو من قبل ومن بعد واحد عن أروا حياتنا الثقافية ومنحوا لها الشيء الكثير .

إشكالية الثقافة عند عبد القادر القط

في المصور للماضية ، وعاشت في حطنتها الحاضرة وحدها .

● وهل تلاحظ هذه النظرة عند أسعد ؟

— هي نظرة موجودة بغير شك .

● عند من مطلقاً ؟

— عند كثير من شباب الشعراء الذين يبدون كل ما يسمونه في تراثنا بالشعر « العمودي » أو « التقليدي » لأنه لا يجري على سنة الشعر الحر في مرحلته الأخيرة ، ناسين أن لكل عصر وكل بيئة مفهوماً الخاص للأدب والفن ، وهو يتغير من ظروف حضارية يجرى النشاط الأدبي والفن تغييراً عنها .

● أقول الحق : إنني دهشت كثيراً عندما سمعتك تقول إنك تلقى حاجزاً أمام موجات التجديد التي يمارسها الآن الشباب — فهل هذا العجز أتهم للشباب وما يدهونه أم أنه أتهم لنفسك ؟

— إن نقبية القديم والجديد في الأدب والفن — وكل مجالات النشاط الإنساني — قضية أزلية تتكرر من عصر إلى عصر ، ويختلف حولها الأجيال وكل جديد يحاول أن يفتح طريقه ويوصل جسده بالمجموع حل القديم وحالته دمه ، وهو أمر طبيعي يمثل سنة الحياة ، فليس هناك قيم أدبية مغلقة ثابتة لا ترتبط بزمان أو مكان ، والمعرفة بين القديم والجديد محص

● سمحتك تقول في زهو حطيتك أنك وأنت في المشرق كنت شاعراً جيداً ... فعلام يدل تأكيدك لهذا الآن ؟

— قلت ذلك في المهرجان الأدبي الذي أقيمت كلية الآداب بجمهورية ليبيا في يناير الماضي ، وكان هذا في معرض الحديث عن شعر الشباب في هذه الأيام ، وما يلاحظه الناقدون في بعضه من فقر في اللغة وضعف في الأسلوب ، وأخطاء في النحو والصرف ، وكان القصد أن تؤكد ما كان ينسب به للشباب في عهدنا من جدية ومن حرص على تزويد مواهبهم بالأدوات الفنية الضرورية لكل فن .

● تعبد اللغة بالآلات ؟

— لا شك أن اللغة هي أداة الشاعر ، وأن السيطرة عليها وإدراك أسرارها والاختيار منها اختياراً ناعماً من الإحساس بثراتها — لا من فقر حصن الأدب اللغوي — أمور لا غنى عنها لأي موهبة ، وقد لا يرضى الشباب في هذه الأيام عن شعر الحركة الرومانسية أو الاتجاه الوجداني ، وهذا من طبيعة الأشياء التي يفرسها التطور وتتابع المذاهب الأدبية من عصر إلى عصر ، لكن تبقى كل المذاهب القديمة وشمارها الفنية تراثاً إنسانياً لا يسيل إلى إنكارها ، وعليها أن تقره وتلوه بجميع عصره ، ولا نفرس عليه فلسفتنا الفنية الجليدة ، ولا لاكتنرت الإنسانية كل روائع أدبها وفن

حوار أجرته اعتماد عبد العزيز



عبد القادر القط . نال متميز

طبيعة الجليد ليتبين الناس على هو نابع من حاجته حقيقية لمرحلة حضارية جديدة. ويشك أن يتنازل إليها المجتمع . أو هو مجرد بدعة أو انهاف فردى غير صالح للبقاء .

● ولكن هذه الحركة أبدية توجد في كل الأديان وفي كل المصور ؟

— فداً . . وقد قامت هذه الحركة في الفن العربي القديم ، وانقسم النقد حولها إلى محافظين ومتاصرين للجليد ، وكان لبعض النقاد من أنصار الجليد أقوال دكية مأثورة .

● مثل ؟

— قول ابن قتيبة أنه لا يتعصب للقديم لتقديم ولا يهمل الحديث لحداثته ، فذلك قديم كان جديداً في عصره ، وكجواب ابن مسلم حين سئل : لم لا تقول ما يفهم ، فأجاب سائله ولم لا تفهم ما يقال ؟ !

● بعض النقاد لا يفقهون هذا الموقف ؟

— الناقد الحبيب يدرك هذه القضية ، ولا يقف من إبداع الشباب موقفك الداء المجرد أنه جديد أو مخالف للقديم ، ويسبل نصارى جهوده في إدراك دواخ هذا التجديد وتقييم مظاهره ، فإذا فشل في ذلك كان لشبه راجعاً إما إلى أن هذا التجديد لا يمثل حاجة حقيقية للمرحلة الحضارية المأهبة ، وأنه بدعة أو انهاف فردى ، أو اعتداه لبعض مذاهب لا تمثل طبيعة البيئة التي يعيش فيها هؤلاء الشباب ، ويدهون لأجلها ، وإما لأن الناقد أصبح غير قادر على مجازاة اتجاهات التجديد في صعدتها البهائية .

● ما هو موقف د . القط بالذات من التجديد ؟

— أروع أن من أكثر النقاد وعياً بطبيعة القديم والجليد ، ومن أكثرهم تعاطفاً مع إبداع الشباب ، ولعل كنت من أوائل من حل على عاتقه عبء الدفاع عن حركة الشعر الحرة في أول نشأته .

● وهل موقفك من نتائج شباب اليوم هو نفس الموقف للدافع ؟

— أرى في نتائج هؤلاء الشباب قصداً واضحاً في التنمية والتجالي من منطق العبارة اللغوية ، وعبيراً في بعض الأحيان عن إقامة الوزن أو سلامة اللغة وانتمزلاً عن طبيعة المجتمع الذي يعيشون فيه وما قد توحى من تجارب ، وانهما إلى و عقولهم الباطنة ، ليستخرجوا منها تجارب أو صوراً أقرب إلى الكوايس منها إلى التجارب والصورة الفنية ، وكان من نتيجة ذلك أن قام حاجز بين المبدعين والمثالي وضعت و فاعلية الشعر وتضامل جهوره .

● لو سلمنا بمرأك هذا . . . ألا ترى معنى أن أسياً عديمة فطمت يولاء الشباب إلى الانتمال على حد تمييزكم ؟

— ما أظن أن حياتنا الفكرية أو الثقافية أو الأدبية قد حدث فيها تحول جسيم يستدعي مثل هذه الطفرة ، التي تقطع كل صلة بينها وبين الاتجاهات السابقة وترميها بالتخلف .

● قصد ؟

— حل على حال فالقضية قضية كبيرة تحتاج إلى كثير من الإنفاضة ، لكني قلت في معرض الحديث من هذه

المركبات الجديدة أكثر من مرة أن الناقد ليس مطالباً دائماً بأن يني كل جديد ، وأن من حق أن يتنازل ويقبل ويرفض ، وإن كل حركة أدبية أو فنية كبيرة - إذا لم يتح لها نقاد كبار - تخرج نقادها من بين مبدعيها أحياناً ، أو من بين من يعيشون مفهرهم ويدركون فلسفتها ويقدموها إلى الناس ، وإلا كانت نزعة فردية لا تصلح للباق .

● تقول بأنك أكثر النقاد تعاطفاً مع إبداع الشباب ، ألم تجد في متابعتك لإبداعهم بداية حركة نقدية طالعة منهم ؟

— بالرغم من وجود بعض شباب النقاد الذين يتابعون شمار ذلك التجديد السرف ، لم يلم أحدهم حتى الآن بتقديم صورة شاملة لقضية هذه الحركة ، ولم يخلوا تحليلاً شاملاً دقيقاً كثيراً من انجها ، بل ظلت أقوال هؤلاء النقاد - في معظمها - أشبه بذلك الشعر وبهزته وضوضه .

● بوصفكم أحد الذين شاركوا في الإحداث لمرحجان د الإبداع العربي ، ومرحجان د حافظ وشرقي ، وفيهما من المهرجانات التي أقيمت في الفترة الأخيرة ، أمألك : أية لائفة أدبية أو ثقافية حفلتها هذه المهرجانات ؟

— إن مثل هذه المهرجانات شابت كثيرة ، ليس شرطاً أن تكون كلها غايات و علمية و ملموسة . . . منها إسهام ذكرى كبار الأدباء والفنانين ، ولقاء الأحياء من الفنانين والدارسين والأدباء وتعارضهم وتبادلهم في الآراء في ندوات تحفل بها مثل هذه المهرجانات ، وتتصل حصيلة هذه المهرجانات في أبحاث ومقالات تجمع في البهية لتصبح ذخراً ثقافياً يضاف إلى تراثنا الأدبي والفكري ، وقد أقيمت في ملين المهرجانات كثير من الأبحاث القيمة ، وفيها إليها كثير من الأدباء العرب الذين تعرف إليهم أدبياتنا الشباب لأول مرة ، ولعل منهم من هم أكثر اقرباً من روح العصر وأكبر متابعة لألعاب المعالي الحديث والدراسات النقدية والأدبية من بعض أدبائنا ودارسينا .

● أليس من الأجس أن تصدر بتكاليف هذه المهرجانات مجلة أدبية تساهم في نشر إبداع الشباب ؟ أو أن تستغل كالتعليق لنشر إبداعهم في كتب ؟

— ليس هناك تعارض بين إقامة هذه المهرجانات وإصدار المجلات الأدبية أو نشر إبداع الشباب ، إلا إذا كانت هناك ضرورة في اختيار وجه واحد من هذين الوجهين من النشاط ، فالأمر المتاعضة تجمع بين هذا وذاك ، ولا تقيس شمار النشاط الأدبي بتأنيج و عملية ، وإذا كان هناك تقصير في إصدار المجلات أو المتابعة بتأنيج الشباب ، فليس ذلك لأن هذه المهرجانات قد استأثرت بما كان يمكن أن يصرف في مثل هذه الوجهة ، فلابد أن يرصد لكل نشاط ثقافي ما يلزمه من مال .

● وللحديث بقية

القديم مع تاريخ إلى الزل إلى الجليد



الماركسية

٢

د. يحيى طريف الخولي

أدركنا أنه لا التاريخ علم كالطبيعة ، ولا الطبيعة ولا أي علم آخر يمكن أن يكون حتمياً مثل هذا المنظور ، بصرف النظر عن هذا ، نجد أن مصداق الحقل المنبجج قد أتى من الواقع التاريخي التي حدثت كالحديث كل ثيوت ماركس تقريباً ، مما يعني أن النظرية ذاتها كدائية ، وبالتالي ليست الشيوعية حتمياً مصدقاً كما وعدتنا :

(أ) تتبأ ماركس بأن طبقة البروليتاريا ستزداد زيادة غير محدودة ، وتتكمش طبقة أصحاب رموس الأموال انكمشاً غير محدود . وهذا لم يحدث أبداً . فقد تعدد اتجاه الصناعة وتغير في حالات كثيرة وأصبحت تعتمد على الثورة الآلية وثورة للمعلومات والكومبيوتر أكثر من اعتمادها على العمال ، فزادت أهمية المهارة الكيفية للعامل عن أهمية العدد الكمي للعمال . وبدلاً من أن تزداد البروليتاريا ، ظهرت طبقة ثالثة لم يلفت إليها ماركس بصحة طبيعة عصره ، وهي طبقة المهنيين والفنيين والمحاسبين والإداريين ودورها في عملية الإنتاج أهم من دور البرجوازية والبروليتاريا . وبسبب من تطور المنتجات لم تعد المؤسسات الكبرى تنقل أصحاب الصناعات الصغيرة فتضمهم للبروليتاريا ، بل قد تعتمد عليهم ، فلتؤسس الكبرى لصناعة السيارات - مثلاً - تعتمد على مصنعات صغيرة لإنتاج ما يلزمها من جلود المفاعد وغيره . ومن الناحية الأخرى من تتكمش طبقة أصحاب رموس الأموال انكمشاً غير محدود ، بل العكس ، انتكح أسهم كثير من الشركات صغار المساهمين .

(ب) وكما تبأ أيضاً نبوءة ماركس التالية بأن الطبقات ستختصر إلى طبقتين : البرجوازية والبروليتاريا . وهذا لم يحدث أبداً وليس له للمحمل أن يحدث . ومنها تقلصت الصناعة لن تحتل طبقة المزارعين بالذات ، وإن تضم للبروليتاريا ، فستظل الحياة الريفية متميزة بطابع معين . ويمكن القول إن تاريخ الاشتراكية في أمانتا هذه هو في أحد جوانبه تاريخ الصراع بين الحركة البروليتارية وبين طبقة الصلاحيين . لقد عالج الإنتاج الزراعي بسطحية كبيرة ، الأمر الذي كلف خسة ملايين من الفلاحين الروس أن يوتروا أو يرحلوا كي يتحقق نظامه . هل أية حال ، لم يفسر التطورات التاريخية التي أعقبت ماركس عن طبقتين ، بل عن الطبقتات الأتية :

١ - البرجوازية ٢ - كبار ملك الأرض ٣ - الملاك الأبروين ٤ - العمال الزراعيين ٥ - طبقة وسطى من الإداريين والفنيين ٦ - طبقة العمال الصناعيين ٧ - فضلاً عن طبقة الموظفين التي عددها ماركس برجوازية ، وهي ليست هكذا إذا تحريتا دقة في المصطلح . ومثل هذا التطور - وهي الأمر الواقع في معظم البلدان - من شأنه أن يحطم اتحاد طبقة العمال الصناعيين ووضعهم ككتلة متحدة ، وذلك لتدخل علاقاتهم بالطبقات الأخرى .

(ج) تتبأ ماركس بأن انتصار البروليتاري ويهي الشيوعية ، سيهيئ حتماً المجتمع اللاتطريق ، وليس هذا حتمياً ، لا نظرياً ولا تطبيقياً . نظرياً ، وسوف

ولما كان العلم أساساً هو المنهج ، وكان منهج ماركس بكل هذا الاضطراب والتناقض مع منهج العلم ، فلا بد وأن تكون نظريته زائفة . إنها تحاول علمة التاريخ ، أي جعله علماً كالطبيعة ، له قوانين نستخلص منها تنبؤات يقينية ، أي مستحدثات حتماً ، تنتهي إلى أن الشيوعية ليست نظرية تقبلها أو ترفضها أو ترفضها أو نرفضها ... بل هي أمر محتم ، سيحدث قطعاً شتاً لم أيتأ ، وقصاري ما نستطيع أن نقوله هو الفترة للحدوث التي تخفف الألم الوضع ، أي فقط تقصر المرحلة التاريخية التي سيجعلها الاشتراكية - حتماً - على أية حال . وبصرف النظر عن أننا الآن - في عصر النسبية والكوانتم اللتين لم يشهدهما ماركس - قد



رأينا في العدد الماضي النظرية التي وضعها ماركس مؤكداً على المجتمع الشيوعي ، فهل ذلك حق ؟ هل النظرية صادقة ؟

لقد جاء الرجل في عصره الذي بلغ حد الشغل والدوار في الانتشاء بالعلم ، وطرح نظريته بوصفها نظرية علمية . وسوف نرى الآن أنها ليست علمية . ولا يمكن أن تكون ، أو أنها على أوسع القروض نحاول أن نتصيح بالعلم ولها الشكل العلمي ولكنها في حقيقة الأمر ليست من العلم في شيء .

فأولاً ، منهج ماركس مضطرب شامش مبهم ، حتى ويتزوى وقطعي وجعلى في الوقت نفسه . لقد صارحنا بأنه يعتمد على الجدل ، والمنهج الجدل والمنهج العلمي مضطربان لا يمكن أن يلتقا . فالجدل يهدف قانون عدم التناقض ويتقل من الفكرة إلى تقيضها إلى مركب يجمع بينها - أي قريبا مما ، والعلم لا يسمح بهذا ، ومن غير المقبول أن ننظر من كل قضايا العلم جدلية ، السمة المميزة للمنهج العلمي هي حذف القضية التي ثبت عطلها وإحلالها بأخرى أكثر منها صواباً ، بغير مير للبحث من تقيضها فضلاً عن مركب منها . ثم إن حال العلم كمي والكيفية مجرد عناصر موجودة معاً ، أي أنها تقيض الوحدة الجدلية ، والعلم كمي فقط ، بمعنى أنه لا يعنيه البتة الانتقال من الكم إلى الكيف ، كما يؤكد الجدل ، وليس يتزوى العلم أية انقلابات جدلية في مسار الطبيعة ، بل على العكس استثماراً ما جملة القول إن أبسط تحليل منطقي - لا يتسع له المقام الآن - يكشف عن التصارب الحاد بين المنهج العلمي والمنهج الجدل . وليس هذا عالياً على أي ملم بأساليب المنطق ، لذا دأب الشيوعيون على القول إن منهج الماركسية يتناقض الجدل لأنه يعبر من وجهة النظر البرجوازية ! ولكن العلم في روسيا - طبعاً - هو ذاته العلم في الأنظار البرجوازية ، فإذا كان الجدل يتناقض هنا ، وجب أن يتناقض هناك .

يتحد البروليتاريون لبواجهوا البرجوازيين ،
ولتفترض أهم التصورا وبانتمت البروليتاريا
البرجوازية ، فمن بعد أسماها عطر نخلة وتحد
لتواجهه ، بل الآن إلى المقبول أن الصراعات
والشكائ الخاصة بالبروليتاريا شتأ داخلها نفسها
إلى طبقات من جديد . ثم أنه في حالة انتصارها سيفتر
إلى السلطة قوة الحركة الثورية ويتكون طبقة الحكم
الجديدة في المجتمع الجديد ، إنه عرود نوع جديد من
الارستقراطية والبرروقراطية . هذا نظريا . أما تطبيقا
فيمكن أن نلاحظ اليون التاسع بين الطبقة الحاكمة
وبين بقية الشعب - السلطة المحكومة - في معظم
البلدان الشيوعية والبروقراطية . حيث نجد التكليف السامع لنوبة ماركس يجتمع لا
طبع .

(د) تبنا ماركس بأن تراكم فائض القيمة سيؤدي إلى
زيادة يؤس العمال ، زيادة في شدة أي في شدة يؤس
العمال الموائد ، وفي صده أي يؤس عدد أكبر من
العمال ، وأك أن يؤس صافي وأبها ، مستوى
فاستراق العامل في عمله الشاق الذي يخرجه من
شأن أن يزيد من بلامته وتشويه قوة العنيفة . فهل
حدث هذا ، وهل زالت بلامه العمال ؟ كلا بل هذا
بل العكس تماما هو الذي يحدث . فجزء من فائض
القيمة الآن يستغل في إقامة عجمجات سكنية وتواد
اجتماعية ورياضية ، وأفضلة تربية للعمال .
وتطورت النظم التربوية الحديثة وأصبح التعليم حقا
لكل مواطن : برجوازي أو بروليتاري . وتفتقر
وسائل الإصلا كاشية إلى بقرأها الجيد ،
والإذاعة المسوعة والمرئية التي تلد البرجوازيين
والبروليتاريين معا ، وفي اللحظة نفسها للمادة
الإعلامية نفسها . وهذا بخلاف الثورة التكنولوجية
التي أدت إلى إنتاج بامجلة ، فجمعت كماليات كثيرة -
فضلا من الأساليب - في متناول كل الطبقات .
والنتيجة هي نمو الرعي البروليتاري ، حتى أن طبقة
العمال في أكثر الدول يينا - كإيطاليا مثلا تسقط
حكومات وترفع أخرى . وتطور التكوين الثقافي
لطبقة البروليتاريا ولدرجة أن يكن ماركس يعلم يا :

(هـ) تبنا ماركس بأن الشيوعية ستبدأ في أكثر الدول
المتقدمة كتولوجيا ، وبالذات إنجلترا وألمانيا غير أن
الذي حدث عكس هذا تماما ، فقد بدأت الشيوعية في
أكثر الدول تخلفا من الناحية التكنولوجية ، وهي
روسيا التي استخدمها ماركس شاما على الرغم من
حالاته بالفكر باكونين (١٨١٤ - ١٨٧٦) قبل الفكر
الإشتراكي في البرجوازية الروسية . وأقيمت روسيا
دولة أكثر تخلفا هي الصين . وما زالت الانقلابات
الاشتراكية الخاصة حتى الآن لا تحدث إلا في الدول
شديدة التخلف كالين الشمالية واليابا وأفغانستان .

(و) تبنا ماركس - أعبرأ باضمحلل الرأسمالية
وبالتالي عبر الشيوعية لتصل لنها . ولكن الرأسمالية
التي عرفها ماركس وحللها وقصد إليها هي رأسمالية
عدم التدخل ، أي الرأسمالية الحرة مطلقا والتي
لا تسمح بأي تدخل أو فرض قيود . فهي لو تدخلت



الدولة ، فهي - تبنا نظرية ماركس - أمة البرجوازية
ولن تدخل إلى لحايتها والإبلاء عليها . والأمر الواقع
الآن الذي يكذب نبوءة ماركس هو أن مثل هذه
الرأسمالية فعلا قد انحطت فاشا ، ولكنه لم تكن
الاشتراكية هي البديل الوحيد الذي حل عليها ذاتا .
ففي معظم البلدان حل نظام الرأسمالية الخاصة
المليدة . وأصبحت الحكومات في أكثر الدول رأسمالية
تتمثل بالتوجه والإرشاد والتحرير والإلزام ومنع
التسهيلات ورفع الجمارك والضرائب وحماية حقوق
العمال وشملهم بالمعاشات والتأمينات الاجتماعية
والخدمات والتأمين ضد البطالة ، بل أصبح للعمال في
إنجلترا وبلدان أخرى كثيرا حق الإضراب عن العمل
وأجبار أصحاب ودوس الأموال على رفع أجورهم .
وكانت السويد هي التي قامت بأولى المحاولات الحاسمة
في هذا الطريق حين حدثت ساحات العمل بثمان
وربعين ساعة في الأسبوع . لقد عاش ماركس حتى
رأى بعض الإصلاحات في أحوال العمال ، ولكنه لم ير
في هذا تفيدا لنبوءته ، بل أبلتا بأبهار الرأسمالية .



كارل ماركس
فلسفي النظرية الماركسية

وكان قدير النظر . فالتعديل التدريجي والحلول
التفوقية التي أنجزت الكثير وستنجز الأكثر ، ليس إلا
إصلاحا لطلب الرأسمالية ونظريا لها ، وبالتالي إبقاء
عليها ، وغلق الطريق أمام الحل الاشتراكي . وإذا
رأى العمال أنهم يستطيعون أحوالهم تدريجيا والتطوير
السعي ، أي الذي سيدهمهم إلى المخاطرة بغرة دموية
تدمر كل شيء . لذلك كابت نبوءة ماركس ولم تكن
الاشتراكية هي البديل الوحيد للرأسمالية التي عرفها ،
رأسمالية عدم التدخل . حل هذا التحرك كابت النتائج
المشتقة من النظرية الماركسية ، كابت تنبؤات
ماركس . وكان لابد وأن تكذب لأن النظرية زائفة
تجاول أن تتعلم وأن تعيل العلم التاريخي جدليا رغبا
عن العلم وعن الواقع التاريخي ، وإذا كانت نتائج
تحليل الاقتصاد قد كان بإمكانها أن تصف صافي
تاريخ الإنتاج وليس مستقبله الذي يقع في حوامل
الاشتراكية ، وبذلك تكون وطيفة للمادة التاريخية هي
الإعداد موع للدم المجتمع المعاصر . وهي لا يمكن أن
تفترض روضا عن عجم المستقبل إلا إذا استطعت
مبها . لقد سمع ماركس نفسه أن يبنيا باستليل
والتصار الشيوعية ، فكان يبدأ يحسرها ولا
يكن أن يكون ما قاله ذات قيمة إلا إذا كان قد كف عن
التبني وعن تكبيرة جيء الشيوعية حقا .

ديدن العلم والمعلم للعلم إياه من أي جانب آخر من
جوانب الحضارة والإبداع الإنساني هو التوصل على
الاختبار التجريبي ، بمعنى أن نستطيع من النظرية
المعلمية ما يلزم منها من نتائج وتنبؤات لتواجهها
بالواقع التجريبي ، فإذا كان تطابق ظلل النظرية
حازة للكل ، أما إذا كان ثمة تناقض فالنظرية خاطئة
قد ثبت كليا ، يجب استصاها من بقية العلم لتختفي
من دينا . وإذا كانت قد قامت بحدود ما في تطو
العلم ، فلنضع في تاريخ العلم ، لا لعل ذاته ، ولأن
الماركسية التي كانت تؤكد على سميتها العلمية وبها
زعموا في باقي النظريات الاشتراكية فوضت مقدمات
اشتقت منها نتائج هي تنبؤات تاريخية ، قد تناقضت
تنبؤاتها إلى كل هذا الحد مع الواقع . إذن فقد ثبت
خطؤها وكذبها وبالتالي يجب استصاها . لقد أصدر
التاريخ حكمه بتعارض هذه الاشتراكية العلمية المدعاه
مع الواقع . فكانت مزمتها العلمية أمام التطورات
التاريخية . ثم تصدعت القيمة من أركان ادعائها السمة
العلمية بعد أن حل الاحتمال - في العلم المعاصر -
على الحمية التي تقوم عليها الماركسية وتؤكد بها هي
الشيوعية ، حين حاولت أن تتعلم كعلم عصرها ،
علم القرن التاسع عشر الذي كان حتما .

وإذا تذكرنا أن الحقل كان أساسا في المنهج ، أدركنا
أن ماركس قد فشل أصلا وفروعا في محاولته ألا يكون
حالا وأن يعلمين التاريخ ويعلمين جيء الاشتراكية .
لقد أعلن في العلم . فهل بقيت له الفلسفة . بماره
أخرى هو عالم فاضل ، فهل هو فيلسوف ناجح ؟

الإجابة في العدد القادم

رسالة فنيينا

مهرجان فيينا الفني السنوي

عبد الحميد أحمد علي

١٩٣٠) . وتمثل هذه اللوحات مختلف الاتجاهات الفنية في الفن التشكيلي ، التي ظهرت في بداية هذا القرن . ومن اليابان تعرض لفرقة المسرح الحي الياباني المعروف باسم « كباكي » عرضاً لمسرحية باباينة من ثلاثة فصول . .

دون جوان . . امرأة مكسيكية تتعري في فينا : نجيم المكسيكيون « ه بيم ليه في حارة السفاين » ، فتحت إشراف المخرجة المكسيكية الشابة يسوسا رودر بحيث عرضت الفرقة المكسيكية أوبرا (دون جوان) لمونتسارت (١٧٥٦ - ١٧٩١) . وتتكون الأوبرا الناطقة بالأسبانية من فصلين ، وكل ممثلها من النساء اللاتي يتراوح عمرهن بين العشرين والثلاثين . . حتى دون جوان نفسه . . امرأة تغزل المخرجة : إن النساء هن الأساس في هذا العرض . . وليس دون جوان كما في أوبرا مونتسارت . . وإن الموسيقى عند مونتسارت تقع في قوة الحب والغريزة . . أما عندى فالنساء يتسللن راقصات إلى دور دون جوان ، ولهن لا يبينن أبداً هو هذه الشخصية ، بل يؤكدن بكل حركة مقبرة حينهن الشهوان إلى شريكهن المقدس . . إن دون جوان شخصية متحولة . . معه كل شيء ممكن . . ففي هذه الشخصية أنوية كما بها رجولة . . ومن يرى عرضي فسوف يقتن قطعاً من الشهوانية التي تصل إلى حد الصرى حل عشبة المسرح . . إن الرواية الأسبانية القديمة دون جوان ، التي نظمها الإيطالي لورنسو دابونتي (١٧٤٩ - ١٨٣٨) تعرض لنا عالماً يرى في الحب أسماً ما يتلوه الحياة الإنسانية . ونظرة دون جوان إلى الحياة خاضعة لهذه النزعة . . والمشهد يفرق حتى أذنيه في سحر الحب الذي يحيط به كل جانب . . إن طبيعة دون جوان الظمأى التي لا تعرف الإرتواء تثير سؤالاً واحداً : هل يحلم كل منا بأن يصبح دون جواناً ؟؟ إن المسرح النساوي الذي تنتمي إليه الفرقة المكسيكية الزائرة ، فكرة جذرية بالكتابة هنا . . فنحن الرجال علينا أن ن فكر ملياً . . إلى ماذا وإلى أين نهدف



تحتفل النساء هذه الأيام بمرور ٤٠ عاماً على انتهاء الحرب العالمية الثانية ويزور ٣٠ عاماً على خروج قوات الحلفاء منها ، وحصولها على معاهدة الدولة التي أعلن فيها حياد النمسا . . بعض إرادتها . . وبخاصة هذه الاحتفالات تقام أحيان سنوية فنية تعرف باسم « المهرجان الفني الفيناي السنوي » Wiener Festwochen ويقام من ١٥ مايو حتى ١٥ يونيو .

ويشهد المهرجان عروضاً مسرحية وفرقاً زائرة من كل أنحاء العالم ، كما تشارك فيه فرق موسيقية أوروبية وعالمية ، تأتي لتعرض ما لديها من فنون في فينا . . كما يضم المهرجان ، الذي تعود بدايته إلى عام ١٩٤٧ ، نجوماً كبيراً للفنانين التشكيليين على مختلف مناهجهم ومدارسهم ، كما تتبارى الفرق الموسيقية في إظهار براعتها ، خاصة وأن فينا عاصمة الموسيقى . . إنه ماراثون فن في الدرجة الأولى ، تشهد النمسا منه استفادة كبيرة ، خاصة في مجال السياحة ، حيث تتوافد عليها المجموعات السياحية من جميع دول العالم .

ورغم أن المهرجان يتكلف هذا العام ما يقارب الخمسين مليون شلن فيسواً (أي ما يعادل ٣ ملايين جنيه مصري) إلا أن ما تجنيه النمسا أكثر كثيراً ، فيمكن تشبيه هذا التجمع الفني بمهرجان كان السينمائي . . ونعتقد نحن المصريون وجود ما يمثله في هذا المهرجان الذي يعد أفضل أنواع الدعاية لثقافتنا وحضارتنا .

وتستعرض الآن بعض أهم أسماء الفرق العالمية ، وما تقدمه ، ثم تعرض لبعضها بالتفصيل ، والبقية تأتي تبعاً . . من الفرق الزائرة فرقة مسرح الدولة بمدينة شفيرين بألمانيا الشرقية ، التي تقدم برنامجاً تحت عنوان « اكتشاف جديد . . لقصص القصص » ، ويحتوي أربعة عروض في مساء واحد . والعروض هي « الجيسيسينا في أوليس » ، « السلطان وأديسات » لبيرويلديس ، « أباديسكون » لأستغولوس ، « والإغزنيات » لإيستغولتس ، وتقدم فرقة فينار

يوسف وكابوليرا



أوبرا بوليفوس في مصر

رحلة الشتاء إلى الحنين إلى الحرية 11 إن المسرح النسائي يقدم لنا إجابة ولومضة عن هذا السؤال . . تقول المخرجة صاحبة . . العرض : « إن دون جوان . . ليس أكثر من حلم يسعى إليه كل رجل . . وفي الوقت ذاته هو وهم يعيش داخل كل كائن مذكور . . لقد قدمت هذا العرض في أربع مدن أوروبية في العام الماضي ، في باريس وميونخ وميلانو وبرشلونة ، وقد لقي نجاحاً هائلاً في كل المدن التي عرض بها . .

وديكور الأوبرا غاية في البساطة ، خلفية خشية المسرح عبارة عن وجه نسائي - من الخشب المدعوم - تتدلى على جبهته خصلات شعر قصيرة . وخشبة المسرح تبدو واسعة بعض الشيء لتتيح للنساء القيام بحركات جنسية ومن شدة عرايت في الفصل الأول والفصل الثاني . . أما الموسيقى فمن المعتاد في أي أوبرا أن تكون هناك أوركسترا ، ولكن الفرقة القادمة من آخر الدنيا أثارت إعجاب النقاد المتساوين . فاستغنت عن الأوركسترا بعازف بيانو واحد ، يجلس في أقصى اليسار من خشبة المسرح . . في الحقيقة لم تكن الفرقة الزائرة موثبات في بلد كما يتوقع البعض ، لكنها قوبلت بحماسة وتصفيق بالذين من جمهور المشاهدين . . إن الموسيقى في عروض الساندوب حيلة ، والحيلة موسيقى . .

بوليفوس في مصر ولينا

يقدم مسرح فيينا الموسيقي Theater an der Wien - أكبر مسارح أوروبا الموسيقية - أوبرا تحت عنوان بوليفوس في مصر ، باللغة الإيطالية ، وهي من مؤلفات الموسيقي الإنجليزي الأثالي المولد فريدريش هيندل (١٦٨٥ - ١٧٥٩) والأوبرا مكونة من ثلاثة أفعال ، كل فصل يتجوى على ثلاثة منظر . . وتقدم أحداثها في مصر بعد معركة



وتلعب دور كايلا الممثلة الإنجليزية الشابة روبرتا الكستلر ، وفي دور فيسر الإنجليزي بنيامين لوكسون ، تحت قيادة المخرج النمساوي فيديرك مريشا ، والمليسترو نيقولاوس هارنوكورت . . لقد تمح هذا الفريق لشكامل الذي قدم هذا العرض الشائق في أن يسافروا بعقول النقاد في رحلة خاطفة إلى مصر . . مصر التاريخ ، ومصر السحر ، ومصر المكان الذي لا يفتي . . إنه صعل في من الدرجة الأولى ، حرف طريفة منذ اللحظة الأولى في قلوب الجماهير الفتيانوية . . عشاق من الأوبرا . . الذين تجدهم حتى الآن يقفون صفوا على أمل العثور على بطاقة دخول إلى مصر - كايلا باترا . . ●

جيلة تعتمد على نفسها . أما الآن فقد أصبحت تلك الفئة امرأة ناشضة وأسطورة عالية أبواها هما برسير ميريليه وجورج يزيه خلفها ميريليه وفداها موسيقيا يزيه . وكلاهما معا دون أي انفصال ، أساس عملنا هذا ، وكارمن التي صنعناها نتاج تعاون وصداقة بين ثلاثة أشخاص : اميليالو بيدررا (المنتج) وأنطونيو جاديس (البطل ومصمم الرقصات) وأتسا (أحمد الحضري) في كتاب « السينما العالمية .. إلى أين ؟ » تأليف أحمد الحضري ، وفوزي سليمان (وجهه خيري)

وفيلم ساورا لا يتقيد بقصة ميريليه ولا بأبوزا ييزيه ، التي لم يشاهدنا - ولكنه يعتمد على قصة سينمائية تتحرك على خلفية من نسج هذين العاملين .. وتقع في ثلاث حركات ، البحث عن الرقصة لطوطة أوبرا كارمن تستند إحدى الفرق الإسبانية الراقصة لتقدمها .. ثم الوصول إلى إحدى الطالبات في معهد الفن .. ثم التدريبات الشاقة لهذه الراقصة الناشئة ثم الحب بين الأستاذ (أنطونيو جاديس) وتلميذته (لورا ديل سول) .. ثم الغيرة التي تنتهي بالقتل .. وهكذا يمتزج الواقع بالخيال .. والأوبرا ببيئة الراقصين الشخصية .. ولنجح ساورا هذا النجاح الباهر بفضل هذا التعاون البناء والحلاق السدي تحق بين الإخراج والموسيقى (ساكو دي لوتشيا) والتصوير (تيو اسكايلا) والممثل (أنطونيو جاديس ولوما ديل سول في أول دور سينمائي لها)

أما بعد هذه الكلمات - المقدمة لما أريد أن أحدثك به عن كارمن للمخرج الإيطالي روزي التي أعترف لك - لا عن مقارنة أو تفضيل ، بل عن إحساس - إن إلى كارمن روزي أقرب من أي كارمن سودا ..

في أحد أيام غريب عام ١٩٨٤ ، في لندن .. وفي صالة سينا أوبيون التي تقع في ليستر سكوير .. وفي الحفلة الصباحية شاهدت فيلم « كارمن » للمخرج الإيطالي فرانسيسكو روزي الذي قدم لنا فيلمه وكان معه على المسرح ديريك مالوكوم مدير مهرجان لندن (١٩٨٤/١٢/٢١)

مهرجان القاهرة السابع (١٩٨٣) وشاهدت فيلم كارمن للمخرج الإيطالي روزي في لندن ضمن أفلام مهرجان لندن الـ ٢٨ (١٩٨٤) .

ومن الصعب أن نقدر مقارنة بين عمل المخرجين الملايين .. وذلك لأن لكل خرج وجهة نظر خاصة به .. تفرض أسلوبا مختلفا .. ويتجسد هذا الأسلوب في اختيار الموضوع والشكل ، وفي زاوية الرؤية الفنية .. ولذا يجد المشاهد نفسه أمام هذين العاملين مدفوعا إلى الإعجاب بيا معا .. مهورا بما قدمه كل خرج من جهد بناء وخلاق لتجسيد رؤيته الفنية ورؤياه الجمالية والإنسانية . ولكن العاملين يعالجان ما تدور حوله كارمن ميريليه من حب وحرية وموت .. ويعتمد كارمن ساورا على الرقص بينما تعتمد كارمن روزي على الغناء .. على الأوبرا ..

يقول المخرج الإسباني كارلوس ساورا : « عندما كنت صغيرا كان لاسم كارمن دلالة خاصة عندي ، إنني لا أعرف لماذا كنت دائما أربط ذهنيا هذا الاسم باسماء جيلة من الأندلس ، شعرها أسود وشفتاها مملتان وعيناها داكنة كمبي الفزال ، وكنت عندما اسمع في المدرسة اسم كارمن كانت تتمثل أمامي صورة فتاة



كارمن

للمخرج الإيطالي فرانسيسكو روزي

توفيق حنا

كان عام ١٩٨٣ ، هو صام كارمن .. وكارمن مزيج نفسي اجتماعي للحب

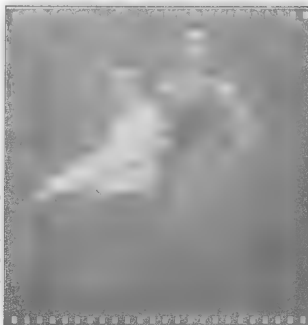
والحرية والموت .. أقدم على إخراجها سينماليا المخرج الإسباني كارلوس ساورا والمخرج الإيطالي فرانسيسكو روزي والمخرج الفرنسي جودار .. والمخرج الإنجليزي بيتر بروك .. ولذا أطلق النقاد على عام ١٩٨٣ عام كارمن ..

والقصة للكاتب الروائي الفرنسي برسير ميريليه .. ثم جاء جورج ييزيه وقدم أوبرا « كارمن » التي شاهدها الجمهور في باريس لأول مرة عام ١٨٧٥ .

ومن الأفلام التي التحقت كارمن موضوعها لما لم نشاهد إلا فيلم ساورا وروزي ..

شاهدت كارمن للمخرج الإسباني ساورا في القاهرة ضمن عروض

كل
إشرا
كل
ل
أوبرا



الاجتماعية تعكس البيئة الإنسانية التي يتنوع إليها ، وكنت أتأمل مع المخرجين والممثلات على أهم ممثلون وممثلات قبل كل شيء .

أما عن الممثلة الفنية الرائعة التي قامت بدور كارمن (جولييا ميچينس - جونسون) فقد برزت أدائها إلى أبعد حد . . إذ قامت بدورها في تحكم وسيطرة وومي وحلت شاعرية عميقة وبسيطة . . وحلت بأمانة لينة وإنسانية وجهة نظر المخرج الذي أراد أن يمسك لنا معنى الحرية في شخصية كارمن ميربلة التي تختلف عن كارمن بيزيه . . ويصور لنا المخرج كيف عثر على هذه الممثلة التي تقوم بأول أدوارها السينمائية :

« ذهبت إلى برشلونة وميونيخ وباريس ولندن وميلانو ، وتحمّلت كثيرا من الجهد في البحث عن ممثلة تقوم بدور كارمن كما أصورها . . أي كارمن ميربلة لا كارمن بيزيه . . امرأة ذات جمال فريد ومثير . . قوية الشخصية . . مسيطرة متحمكة في هواها . . صادقة . . إنسانة حرة بكل معنى هذه الكلمة . . ذات ملامح حسنة . . وأخيرا لفتت سوريس ييجار نظري إلى الفنانة الرائعة جولييا ميچينس - جونسون وشاهدت استعراضاتها التلفزيونية لمدة ساعت . . وأخيرا استقر رأيي على اختيارها لهذا الدور . . وهي من بنات بيرينوريكو . . »

ويقول المخرج كيف اختار فلان هذا الفيلم :

« كنت حازما أن أهدى إلى مغنين عزّزين لتمثيل هذا الفيلم ، ولكني بعد تفكير طويل قررت مع لورين هازل (قائدة أوركسترا فرنسية القومى) اختيار بلاسيدو دومنجو (دون جوزيه) وروجر جيو رافونى (اسكافيرو) لأداء دور الحب دون جوزيه والمصارع اسكافيرو . والمصور أن جولييا ميچينس - جونسون (كارمن) لم أجد لها قبل هذا الفيلم - في أي عمل سينمائي آخر »

وعن واقعية فيلم كارمن يقول المخرج :

« كارمن أوبرا واقعية ، لهذا حرصت أن يتم التصوير في أماكن

التي بالصور والشعرية الأدب



ويتقلنا المخرج - وكأنه يريد أن يبتسبنا هذه الفاجعة - إلى أول مشاهد أوبرا بيزيه في كورال واقع دفعا حقا إلى واقع كارمن بيزيه . .

وتابعت مشاهد الفيلم التي أكدت لنا مدى إخلاص المخرج لنص أوبرا بيزيه . . وكانت اللغة الفرنسية في أفان الأوبرا واضحة جلية تنشد إلى أصمات قلوبنا وبهر كياننا كله . . ولكني أعترف هنا أن اللغة الإيطالية - رغم معرفتي الضئيلة جدا بها - هي لغة الأوبرا بحق . . هذه الموسيقى التي تتميز بها - والتي أفسى قريبا الشدائد من لغتنا العامية الفنية - عند كبار شعراء العامة المصرية .

يقول المخرج :

« وكل أوبرا تقدم لك رؤية خاصة . وأنا أرى أن هذه الأوبرا تقوم على جلوس عميقة تمتد في أرض الواقع ، ولا أرى بذلك أن قدمت فيلما واقفيا ، ولكني أعتقد أن مشاهد هذا الفيلم تصور الواقع الإنساني الذي عاشت فيه كارمن (تصوير - يلسكوالينو دي سانتس) ، كما أن حقيقة الشخصيات النفسية

بدأ الفيلم في جو من الهدوء والصمت والمشاركة الإيجابية القطة . .

وكان المشهد الاتحاضى عبرا أصدق تعبير من وجهة نظر المخرج التي أعلنت تصبغ مشهدا بعد مشهد حتى النهاية ، والمشهد يصور اللحظات الأخيرة في حياة مصارعة الثيران تنصر لها الإنسان على الثور الذي وقع صريعا على أرض الحلبة وقد اختزنته حرية المصارع . . الذي وقف لمرحبا ومزحوا وفخسورا بانتصاره . . وسط تصفيق جمهور المشاهدين وعليلهم . .

قال المخرج إنه حرص على تقديم لحن جديد للأفلام الموسيقية الغنائية . . كما حرص أن يخرج أوبرا بيزيه في عمل سينمائي بكل ما يتطلبه هذا العمل من مسئوليات فنية وإبداعية . . إذ أنه اجتهد أن تكون لكل شخصية في هذا الفيلم تفتتها الخاصة التي تميزها عن غيرها من الشخصيات .

وبعد تحية الجمهور وبعد بعض الأسئلة من ديريك مالكوام وإجابات المخرج عليها في بساطة ووضوح . .



كلاب : أسطورة عالية تأثر الرجال



قريبين .. مشهد في حلبة المصارعة والمصارع اسكاميو ينتقل من نصر إلى نصر حتى ينتهي المشهد بموت الثور وانتصار اسكاميو . والمشهد الآخر يقدم لنا دون جوزيه في صراعه اليائس لاسترداد حب كارمن .. وعندما يتشل بدفعه اليأس إلى قتل كارمن ..

يريد المخرج أن يقول عن طريق هذين اللوتين من الصراع .. إن دون جوزيه في صراعه مع كارمن لم يكن مصارعاً شريفاً وأنه خالف قانون اللعبة ..

وانتهى الفيلم بمشهد موت كارمن وحولها صديقاتها .. لوحة للحب والموت من أروع لوحات هذه الحلقة السينمائية الرائعة ●

لسبب أو لآخر .. وانتقل جيبها إلى مصارع الثيران اسكاميو .. وحاول دون جوزيه أن يحميها .. ولكنه فشل .. ودفعه الفشل إلى أن يقتلها ..

يقول المخرج :

والقتل في حد ذاته عمل بشع .. ولكن الصراع الذي يتم داخل حلبة المصارعة يتم حسب قوانين وأصول وتقاليده يلتزم بها المصارع .. ويجب ألا تنسى أن المصارع الذي يدخل الحلبة يعرض نفسه للموت .. ونحن نذكر مصارعين صرعههم الثور في حلبة المصارعة ..

وبمادة الفيلم توضح لنا بالصورة كلمات المخرج ، إذ قلّم لنا مشهدين يحدثان في آن واحد في مكانين

أجاد السيناريو اختيارها وتقديمها (اشترك المخرج مع توني جويرا في وضع السيناريو)

قام أنطونيو جاديس (يظل مصمم وملصقات كارمن صابورا) بتصميم الرقصات ووفق كل التوفيق في فنه السكوروبجرافى الذى يخل فيه كثيراً من الجهد والمخاطرة والإثقان .. وتعاون معه قائد الموسيقى لورين مازل لتقديم نسخة المخرج وروى التي اشتركت فيها فرنسا مع إيطاليا ..

هذا الفيلم يوضح لنا حق المرأة في الحياة وفي الحب وفي الحرية .. كما يؤكد حقها في أن تقول كلمة لا .. وأن ترفض لشخص لم تعد تحبه .. أحببت كارمن دون جوزيه ولكن جيبها لم تنتهي

حقيقية تتصل بمواقع يشه كارمن ، هذه المشاهد الواقعية تصور بصدق إسبانيا كارمن ، مما لا تحققة الأوبرا على المسرح .. الشوارع والمباني وداحل البيوت الإسبانية وكثبات الجشود ومصنع الدخان وجماعات الفجر والعصر في الجبال .. كل هذا يبدو واضحا في الفيلم .. إن مهنتي تقوم على الحكاية .. وكارمن قصة عظيمة .. وهذا من حكاية هذه القصة أن يتمكن المشاهد من أن يحمي في واقعه شخصيات مثل شخصيات كارمن .. ولكنهم يفتون بديلاً من الحديث اليومى العادى .

وكانت الأصوات - وبخاصة - النسائية منها - مميزة أدق وأجمل تعبير عن مواقف ومشاهد أوبرا كارمن التي

قراءة تشكيلية

محمود الهندي

الفنان فاتح المدرس « سوريا »

اللوحة الأسرة

الحامة المستخدمة ألوان زيتية

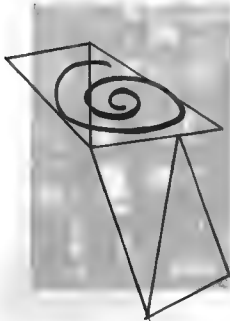
« إن الناس يستطيعون أن يصنعوا الأدوات لأن أقدامهم الأمامية تحولت إلى أيدي ، ولأنهم يستطيعون أن يمددوا المسافات بدقة تامة ، إذ ينظرون إلى الأشياء بعينين ، ولأن لهم جهازاً حسيّاً مرفقاً وعقلًا مركباً يمكنهم من التحكم في حركة اليد والدراع وتوجيه هذه الحركة وتصحيحها وفقاً لما عليه الرؤية الدقيقة بالعينين . لكن ليست هناك غريزة موروثة تمكن الناس من صنع الأدوات واستخدامها ، لذلك أمر بنيتي أن يتعلموه بخبرتهم - عن طريق التجربة والخطأ - جورودون شيلد »

هي مجموعة من المسطحات الطولية تبدو فوق مسطح اللوحة أقرب إلى الخطوط الأفقية ، تخترقها مجموعة أخرى من المسطحات الطولية أقرب إلى الخطوط الرأسية ، إنها حالة من التوتر نتيجة الدفع والمقاومة بين الخطوط الرأسية ، والخطوط الأفقية . . . أنه معمل هندسي يقضي إلى تكوينات متداخلة من المسطحات الطولية ، أحال الفنان بعضها إلى ما يشبه الوجوه البشرية بضميريات خفيفة من فرشاته وسكينه ، حتى يجال للشاهد أن اللوحة تنص إشعاعات النفس البشرية ، تتأرجح تلك الإشعاعات بين طفو كانتات بشرية غامضة على مسطح اللوحة ، وبين شد وجذب الخطوط الأفقية للخطوط الرأسية . وبين انكماش وترسب اللونين الأحمر والأزرق .

استطاع الفنان موازنة الطاقة والحركة ، كما خلق من داخل الشكل ما يشبه الحوار الداخلي بين تطعيم المسطحات بتماثيق أقرب إلى الزخرفة ، نتج من ذلك موجات لا تشير إلى معق في اللوحة ، وإنما تشير من البعيد إلى الإنسان الرابض وراء الأشكال ، ومن خلفه لمج كثيفة ولا نهاية من الفضاء ، لمتدما يغطي الضوء في منطقة ما من اللوحة يكاد يغطي الشكل منها .

تبدل الأشكال في اللوحة ، ومن ثباتا تبدلات الأشكال يتصارع المصف والهدوء ، القوة والارتجاء ، أنه التحرر والانطلاق ، فصار اللون إرادة خاصة ، وصار لأدوات الرسم إرادتها الخاصة ، مما حدا بها إلى تغطية عالم المراتبات ، فحين لا تبصر اللوحة فقط ، وإنما ترى أشعاه النفس من بين نسج اللوحة ، وتبصر المجرات ، والفضاء المزدهر بالتجموع أو التناقص بالغيوم ، لا تبصر فوجات خطية مجردة وتخرجت لونية فقط ، لكنها تجسد التوجعات والتضجعات ليرتدى الحياة . . . في عشق يغامر الفنان قبلهت وراء لوى طاردة تدعو للتشعب والتناثر حيناً ، أو يتطوى في خيوط قوى جاذبة تعمل على تلاقي وتجميع العناصر المختلفة حيناً آخر .

إنه الدفء والنور والطاقة ، حرارة تنوّل في ملمس تتصارع التجموة والخشونة فيه ، يبحث التناوي والجزئي عن مكانه إلى جانب الرئيسي ، لتتقاطع مجموعة من الثلاث داخل منظور حلزوني الشكل ، اشتقه الفنان من تراث التصوير العربي ●



حلية توت عنخ آمون

أنشودة شعبية

د. على زين العابدين

الحلية () ، فلذلك في طبيعة البشرية - في حياته أو بعد مماته - يباركه كل من إله القمر و محوت و الشمس و رع ، بدلا من المعتاد ، باستمداد هذا اللون وهذه البركة من إله الشمس وحده ، هذا بالإضافة إلى عود آخر تقدمه الإلهة حتحور التي يرمز إليها بالقرص القوسي والحلال ، بينما يجعل المركب السماوي العبر

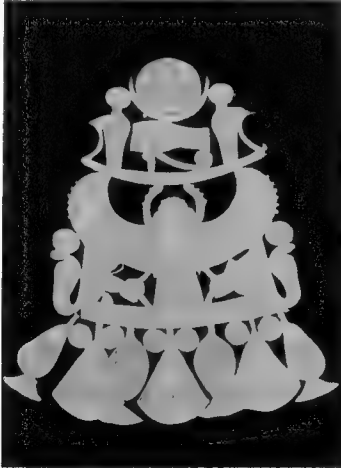
الحلية التي أماننا يليقاعات أنفهامها وجمال تراثيها ، فإننا لاستطيع إلا أن نشبهها بأنشودة دينية شبيهة يشع فيها حزن هائى ، يشدو بها فتان مصرى أصيل على ضفة النهر الخالد . نلمح في هذه الأنشودة حُب الفتان الصائغ للملك في الطبيعة البشرية ويضع هذه الطبيعة في مرتبة لا يعلوها شيء (في القرص القوسي أعلى

عرفت مصر بحضارتها العريقة ، حضارة الكون والأرض والحياة ، كما عرف المصريون بعراقة تقدمهم ، ونفوقهم على معاصريهم من حيث عناصر الفكر والإبداع ، وكانت الفنون مظهر وقوة هذا الإبداع والتقدم .

وفي صياغة الخط أحد هذه الفنون الرائعة التي برع فيها وأبدع الفنان المصرى القديم ، الذى هو العالم بروائع من الحلى والمجوهرات التي صاغها برهافة حس وتكامل تصميم لا مثيل لها ، وذلك في وقت مبكر من تاريخ الحضارة الإنسانية . وهذا الفن الذى يعتبر من أرقى الفنون التى عبرت عن واقع وتقاليد وعادات المجتمع ، واحتجز بوجدانه ومعتقداته وأماله وحياته ومجته .

ولقد كان اكتشاف مقبرة الملك الشاب «توت عنخ آمون» من أعظم الاكتشافات الأثرية ، فللمرة الأولى وجدت مقبرة ملكية بحالة كاملة ، وظهر فيها مدى الثراء الذى كان ينعم فيه الفراعنة في الدولة الحديثة ، وكان أكثر ما فيها مصنوعا من الذهب الأصفر الزمجاج ، وبخاصة نوابيته وقناعه الذهبى ، وحليه ومجوهراته ، التى لم توجد بكميات وافرة فحسب ، بل لما تفتاز به من دقة وجمال التشكيل الذى لا مثيل له ، وهى في الوقت نفسه تعبر عن فكر وفلسفة الإنسان المصرى القديم عن الحياة والممات والبعث والحلود ، التى كانت السبب في استخدام الذهب ووجوده مثل هذه الآثار الرائعة في مقابر الفراعنة .

إن إيمان الإنسان المصرى القديم العميق بمعتقداته قد أثر تأثيرا كبيرا في تشكيل الفكر المصرى ، وبالتالي في تشكيل الحلى المصرية المفقدة التى أبرزت ثرائها بهذا الفكر الفريد ثراء فنيا وتشكليا دراميا ميمزا . وقد حملت حلى توت عنخ آمون هذه المؤثرات وأظهرت لنا حليا يجعل دموعنا عبقائية ، أمكن للفنان الصائغ المصرى القديم أن يسيطر على تشكيلها ويجعلها في تكوينات وتعبيرات جمالية تحقق السمو والحلود وتمتص إلى الأبد . نل من أبرز هذه الحلى قلادة أو صدرية الملك البيتة بالصورة المجازرة ، وفيها يهدف الفنان إلى إبراز جمال رموزه ومعضومتها الدرامى . ولو أردنا أن نشبه هذه



● صدرية الملك توت عنخ آمون ●
وكانت ضمن أثاثه الجاناري في مقبرته التى وجدت كاملة ، وهى أنشودة دينية جمالية شبيهة أخرجهما فتان مصرى أصيل



● ناعوت جنت أمون ●

اليسرى لرب السماء « حورس » التي استرحتها إله القمر « تحوت » بقوة خارقة ، وهو الذي نراه داخل القرص العلوي يشكل إنسان له رأس « أبو منجل » كما نرى إله الشمس برأس الصقر

وهذه المجموعة التي قصد منها حماية إضافية للملك في رحلته إلى عالم الموت واستجلاب المؤمنين له من بين الآلهة ، وأن يكونوا هنا جميعا قرناء للملك يتكلمون باسمه ويدافعون عنه عند إله الموت ، يحملها في وضعها هذا الصقر الشمس ناشرا أجنحته وبسكا بحباله العلامة « شين » والزهور المقدسة لكلا الوجهين القبلي والبعثري (اللوتس والبزدي) ، ولكن رأس الصقر وجسمه قد استبدلا بجسم وأهدى « خبزي » (الجمل) إله الشمس في شروقها . وكما نرى في صور كتاب الموت - مركب سماوية مبهرجة وفيها إله الشمس « رع » بحميه ثيابه من نوع الكوبرا (صلين) يتفان كيبا في وجه أعدائه - نرى هنا أيضا نفس الصلين المروجين داخل المركب السماوي أو حول أجنحة الصقر الشمسي إنما قصد بها تادية ذات الغرض

ويطلق إله الشمس بجانبه هنا أقلام مصر الثلاثة عشر كاملة - وهي الدوائر الصغيرة التي تحت إله الشمس مباشرة - ترفد فوق بحيرة مقدسة تملأها زهور اللوتس ، التي ثقلها ثلاث زهورات عبوة بينها برعمان لذات الزهرة ، بينما بينهما من الخارج توارثان لها أيضا .

وفصل هذه الوحدات كلا من الأعلى ست من زهرات المارجريت البرية المظفورة من أصل . ويبدأ جمع الفنان مصر كلها لتكون وراء ملكه في رحلته إلى العالم الآخر في وطنه وحماي بالعين ، وفي تبتل وخشوع شديدين .

إن لفكار الموت والحياة والبعث والمخلوق قد أشارت اهتمام الفنان صانع هذه الصلابة ، مثلاً آثاره فكرة التحير من مضمونها برموز عقلانية تشكيلية يمكنه من إبرازها في صفة جارية عمكة ، وقد كان هذا من الصعوبة يمكن للدرجة أننا لا نستطيع أن نخضع مثل هذا العمل القف للمقاييس التقليدية عند حكمنا عليه من النواحي الجمالية ، وبيان أثر الوظيفة الروحية على عناصره الفنية وطريقة انتماجها أو ادائها الفني المطلوب ، فنظرنا له بنيتي أن تخضع أولا وقبل كل شيء للميلاني التي تكلم عنها علم الأعمال المعاصر ، والتي تعتمد على التمييز بين موضوع الأثر الفني وبين مضمونه ، كما تعتمد على تحقيق الصفة الخاصة بكل من المضمون والشكل في الآثار الفنية ، على الرغم من صعوبة ذلك على الناقد ، لأنه قد يؤدي به إلى العجز عن اكتشاف القيمة الفنية الحقيقية للعمل موضوع الحكم .

إن صنع الفنان لصقر أو مركب سماوي أو عين حورس أو روح أو غيرها من المتأخر قد يشل لدينا موضوعا ما ، ولكن هذه الأشياء كلها يكمن فيها خب الصانع الملك رسخته عليه وتقالته في خدمته حيا وميتا ، وفيه أسباع أقصى قدر من الحماية له ، وهذا البصير ما أعني به مضمون العناصر ، والذي لا يمكن لموضوعها تحقيقه ، لأن الشكل والموضوع في جانب والمضمون في جانب آخر ، كل ينسج إلى طبيعة مختلفة .

الشيء الملم والذي يثيرني إلى حد الإقناع الكامل هو أصالة الفنان صانع هذه الصلابة ، التي تستشعرها وتبين فيها سيطرة الفنان الكاملة على طاقته الإبداعية ، ففكره ومثاليك الأخلاقية والمطالنية وشيرته الفنية كلها تحت سيطرته ، الأمر الذي أمكنه من تسخيرها جميعا لحكمة المنفذ الذي حددناه في بداية هذا

التحليل ، بالإضافة إلى ما لسناه من مدى تحكم الفنان من خلال القواعد المسجلة له تاريخيا وعقائديا بحيث أنتج في البداية شكلا ينسج لشالية جديدة شديدة الجاذبية والتأثير على إنسان كل عصر ، لا هي ناجحة كاملة من نمية هذا الفنان ، ولا هي من صنع الفنان ولا التطور التاريخي ، وإقنا فاعلم من هذا كله .

لقد استطاع الفنان من خلال عناصره مثل القرص الفضي بأشخصه الثلاثة والصقر الشمسي بأجنحته المشوكة أن يؤكد تدامة أشخاص بالذات وأشياء بعينها ، وتأثيرها في ذكره الدقيق موضعاً ذلك عناصر أقرب إلى التجريد أو الاصطلاحية منها إلى الشكل الطبيعي ، على الرغم من صغر كثير من الأشكال الاصطلاحية والتجريدية عن التعبير ، وعدم انطوائها على المعاني الواسعة للوجدان والتأمل .

إن هذا الفصور لا يشكل عائقاً أمام الفنان ولا يؤدي به إلى العجز لتسبب بسيط جداً ، وهو أن شيئاً من تلك العناصر المجردة - وبكسر ما قد يبدو - لا يمكن اعتباره قيمة فنية أو جمالية بذاته ، وإنما تحقق قيمة هذه العناصر بالعلاقة بينها وبين الطاقة الإبداعية التي هيأت لظهور الشكل الفني بمضمونه الدرامي الذي يكشف عن نشاط انتمالي ليس لإنسان عادي بل للتأكد ، وتحقيق هذه العلاقات الجمالية سيبر لدينا إحساساً جارفاً بالدهشة ، لأنه يمكن قولاً إننا جاء بعد صنع تلك القطعة الفريدة بحوالي ٣١٥٥ عاماً تقريبا ، حينما قال « ميزان » عدداً بداية للفن الحديث : « لا تتشكل بل تتعلم » ، فالأرباط القائم بين الوحدات لا يأت من طريق روابط مادية ، بل نشأ عن وجود أنماط ترتبط في علاقة إشعاعية تنبها داخل المسطحات اللونية التي تكسرت على أنماط بعضها بعضاً عن بعض فواصل مثل المساحة الزمنية في الموسيقى ، ومثل هذا الاندماج أو تلك الوحدة التي تتوالد بتأثير هذا التوافق إنما تشكلت من الحيل المبدع الذي يظهر في عمق واضح . فالفنان لا يبحث حقيقة الأمر عن صفات الأشكال ، وإنما رسمها كاملة ، وما كان للمبني في ذلك شيء ، وإنما قصد كأي فنان حديث اكتشاف أو تمثيل حقيقة هذه الأشكال وكوامنها .

والفنان في طريقته لإحداث الأثر الفني ، يضع العلاقات فوق كل اعتبار ، فلم يصنع فيها درجات من النضاعة والقائمة في الألوان ، أو درجات من التباين الحجسم بين الوحدات إبراز عنصر كل آخر ، بل أوجد علاقات لونية فحسب ، واستغلها في مواضعها الصحيحة ، فأنشأت تناغماً رائعاً من تلقاء نفسها . لقد كان بسيطاً في تناوله للموضوع على الرغم من تنوع عناصر التكوين وكثرتها ، الذي كان من الممكن أن يؤدي إلى إحسان شيء من الإبدال ، لولا براعته في إضفاء حساسية مفرطة على المضمون كقل له الوحدة التناغمية التي تنشدها والتي أنتجت عملاً فنيا وصل إلى ذروة الحس الإنسان في التشكيل الجمالي . . وهكذا فالحيلة عند المصري القديم هي لمحة جمالية وأنشودة دينية شعبية .



محمد مندور

د. كمال نشأت



ولد الدكتور محمد مندور في قرية بحمل لقب حالته اسمها كثر (مندور) في محافظة الشرقية عام ١٩٠٧ درس في مدرسة سطحا الثانوية وتقدم للالتحاق بكلية الحقوق إلا أن طه حسين شجعه على الالتحاق بكلية الآداب وكانت رغبة مندور الالتحاق بكلية الحقوق ، فأصبح يدرس بهرا في كلية الحقوق ومساء يحضر في كلية الآداب ولأن طه حسين كان يشجعه - فقد عزم مندور أن يتعامل على شيا به وأن يتفق في سبيل العلم وفقته وماله ، وأخيرا استطاع أن يحصل على رتبة في فرنسا حيث مكث هناك تسع سنوات يدرس فيها الآداب الفرنسي والآداب الكلاسيكية ، وكان يقول إن سنوات الحقبة هي عمره فلا قبلها ولا بعدها ، وحينما رجع إلى الوطن ابتدأت كتاباته النقدية حتى اختاره الله إلى جواره ، وتقليدياً وأهترافاً يفضلته منحه مصر جائزة الدولة التقديرية عام ١٩٦٦ .

لقد استطاع مندور أن يثبت وجوده ، وأن يبري جيلاً من التلاميذ الأدياب سواء الذين درس لهم فعلاً أو الذين اطعموا على مؤلفاته فضلاً عن وقوفه كظم شريف ضد كل المؤامرات . إ يكن مندور أديبا فحسب ولكنه كان عالما وثاقدا ، والتبحر في الدراسات الأدبية يحتاج إلى ثوق شفاف وثقافة موسوعة أما العلم الذي مره به بحثا في الأديب القديم والحديث ، فقد شرفه مندور في دراساته النقدية ، حين كتب عن تطور النقد العربي القديم وحين أتاح ما أسماه بـ (الشعر المغموس) . فقد درس شعر المهجر وطلع على الناس بما اكتشفه من بساطة تؤدى في لغة سهلة بسيطة وفي مجال تعريف هذا الأسلوب السهل البسيط قال (المغمس ليس معناه الأرجال لثقل الطبع في غير جهد ولا إحكام صناعة ، وإنما هو الإحساس بتأثير عناصر اللغة واستخدام تلك العناصر في تحريك الغفوس) والذوق - كما يقول مندور - عنصر شخصي ، والمعرفة ملك شائع ، والملكية التي يستحيل بها الذوق معرفة هي ملكة التفكير ، فيالفكر تذهب القلوب وينقله من خاص إلى عام ، والافتقالات الشخصية التي يبرها النص في نفس القارئ وركيزة كل

الدكتور محمد مندور . للكتاب محمد مندور .

نقد جيد ، وأن النقد التواصلي يؤدي إلى الحكم المطلق وإلى التحكم . وعلى أساس من هذه النظرة كتب مندور عن شعر المهجر الذي أسماه - كما ذكرنا من قبل - الشعر المغموس . وهو خلال نظريته تلك ألح على بعد هذا الشعر عن الخطابية التي عرفت في شعرنا فقد كان الشاعر دائما يلقى نصيبه بأسلوب غطائي بطبيعة أن الشعر يلقى أمام الناس . وهو حين حاول أن يرد على ميخائيل نعيمة بعض آرائه (فقد كان نعيمة يعتقد أن اللغة مجرد رموز) نال إن قواعد اللغة ليست قيودا متطرفة - ولكنها أدوات تعبير هامة ، وإذا كانت الألفاظ رموز تعبير عن دوات الأشياء فإن أدوات الإعراب هي وسائل التعبير عن العلاقات التي تقوم بين دلالات الألفاظ من فاعلية ومفعولية ، وأن اللغة التي تصان من قواعدها إنما تنهار في أهم جانب من جوانب وظيفتها ، وهو جانب التعبير عن الروابط والعلاقات . وهو يعزل من رأي العقاد حيناً كان لا يرى الشعر إلا انطباضاً ذاتياً يصور حول التجارب والحالات فقط . لأن معنى ذلك أن صفة الشاعر ستكون وحدها ملكا للشاعر والرماسي .

لقد تطور مندور عبر حياته النقدية فقد بدأ ناكدا ، تأثرا في المرحلة الأولى ، وفي الثانية كان تأخذ التحليل والوصف وانتهى بعد ذلك إلى موقف الناقد المترم . درس مندور النقادين القديم والحديث ، فهو في كتابه (النقد للمهجر عند العرب) يجدد المفاهيم النقدية لدى كبار النقاد العرب ، وبين الاتجاهات التي عرفت عنهم وهو في كتابه (النقد والظن الماصور) يتناول بالبحث حسين المرصفي وميخائيل نعيمة وشكري والعقاد والمازني ولويس عوض ، وكان في نية أن يتناول بقية النقاد العرب الماصرين ولكن الأصل لم يتحقق .

لقد كان منهج مندور النقدي هو المنهج التأثري أو الانطباعي ، كتب فيه ، وصدر عنه ودخل في معارك قلمية عنيدة دفاعا عن مذهبه ورأيه النقدي وكان من منازير به العقاد وسهير قطب وزكي نجيب محمود ومحمد خلف الله وغيرهم . ولكنه في كل هذه المارك كان حفيظ القلم والضمير وكان نموذجاً للنقاد الحق أمام جيل كامل من الأدباء الشباب وكان - في حياته - شياها تلح به في تيارات أدبية عتيقة وهو صاحب فضل في الهداية والتشجيع المستمر لمكتب وسط دواية المذاهب الأدبية المختلفة بحيث نستطيع أن نقول إن مندور كان أب روحا بلينا الذي كان يلمه صلاح عبد الصبور وفوزي المتشيل وأحمد حجازي وغيرهم . وهو يقول (إنني لأحس غلصا في الفترة الأخيرة من حياتي بيل واضع إلى الرق والتفرق) بل التشجيع المترم لكافة البراعم التي أحس لديها ما يوحي بأمل ، ولمع مزاولي المستمرة للتدريس في الجامعة والمعاهد العليا واتصال الدائم بالشباب والأدياب الناشئين قد كان له أثر كبير في تقوية هذا الاتجاه النقدي . . . من هنا كان الثقافة التشجيع للشعر الحر ، وكان يطرأ له مثلا بنصيديتين (شق زهران) لعبد الصبور (زمامت مباد) لكتاب هذه السطور .

الميدان الغربي ، ولاد الإنجليز بالقرار ورودا على أعاليهم خاسرين إلى الإسكندرية .

انطلقت الحرب إلى الميدان الشرقي حيث خطط الإنجليز ، يتم من طريق قناة السويس . ولم يكن هناك حصن يعد الغزو أن جاءوا سوى دحم القنال . أكد دبليس حياة القنطرة ، ووقع حراي فيها قتاله ، ورغم ذلك جاءت القوات نفوزتا من الشرق حل ماء القنال . فاجهم الضماوي .. دهم في طرقات الصحراء . واستولوا على السويس ثم القنطرة والإسماعيلية . انتقل حراي من كفر الدوار إلى النبل الكبير مؤيدا من قوى الشعب التي استقبلته في كل محطة بالدعاء : « الله يفتك بصرك يا حراي » .

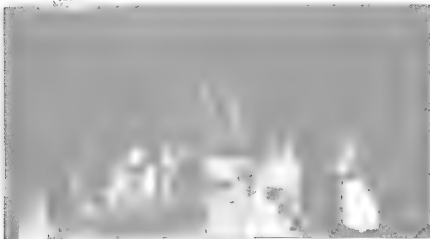
رتب القائد الحقبة « أن يبقى الأميرالاي على خضض في القلب ويصمد .. » فإذا هم أكلوا صمدتهم قوة القلب يتبرأون كقيلة لم يثب الجناحان على الجيش البريطاني كله . ولكن الحان على خضض سلم الحقبة للأعداء . وجده الطمساوي ليلة الغزو يمس في أذن حراي إيم ن يجموا الليلة وأن الغزوان يبدأ إلا ظهر شد .. وعراي صيدق القبول فنادى في الجنود : « استبرجوا .. » فلتفروا لصلابة الفير لن يمدت كل الصبح شيء .. لم تادي : « يا حراي خضض إذا قد وكنتا أمرنا .. » هم آتون من ناحية القلب .. التي يستجند قصصا الفرسعة للجيش لينتج عليهم .. واحسرتة .. هو ذا القلب اكتشف .. فعل خضض بعضي برجالة يعد أن ألقه ما حله من ذهب .. كشف الجيش ومازال يهجم فوق الصحراء .. وإذا جيش المغيرين قد انتفض على قوم نيام قد أفاقوا يفتة .. طلقت النار فحصدتهم ومن معهم تجرى الدماء . وهكذا قتل الفلاح ، والفدس التي جاء بها للحرب صانت تحت رأسه .. لم تكن يجرى .. بل كانت مذبة .. هزم الجيش الأي .. وظل عهد عبد بقاوم

كل الحواشيت التي في الحى تهب ونساء تنصعب .. وعندما أبلغوا حراي في القاهرة - بعد ساعات من الروح - أصدر الأمر إلى الجيش بالنزول ، فانتهت غاشية القوضي الرهيبة . وعندما يبحروا في جثث القتلى بانت بعض أشبه غريبة .. كان فيهم أجاب ولكن في ثياب وطنية .. وهكذا أحكموا الحقبة كي يبدو للعالم أن الشعب سفاح الأجانب .. ولهذا ما يعد بعد ضحان . وأرسل الخديو للأسطول غشبة .. أنزلوا للبر وأهرونا من القوضي التي يسلمها بحكم حراي . أرسل الأسطول إنذارا لحراي .. إن تمير الطواي هو عدوان علينا .. فإذا لم تفرقوا عدوانكم هذا ضربنا ودعت بريطانيا كل ينهال للهرب ، وفريت من مصر كل الجاليات الأجنبية .. إلا ليل . حراي لم ين .. جسد الآلاف من كل فرى مصر من كل المدن .. والتسليم الآن يستعشى في النشام المدمر . ضرب الأسطول البريطاني الإسكندرية ، وانطلقت نيران مدافعه . ثبتت كل الطواي ، ولكنها لم تكن قد صحت بما يكفي لصد المعتدين . كل شيء يتهدم فبر ما في القلب صامدا .. أي ضوفان من التيران يتسلح المدينة ؟ .. مع هذا فلوما .. أنه ما أروع أبطالك يا مصر وهم يالترهم من هذا رجال ونساء وصغار بسطاء !! خدمت كل الطواي فوق أبطال الطواي . سكنت المدافع والفلاح والكلل سوى قلب حراي . هبت الأمة من خلف للجهد . دوت الأبرار في كل البلاد وتنادت الصوفية الأتباع . ساروا في ألوف وألوف . لم يكن في غزن الجيش سلاح للجميع فعضوا كل ما دبره من همى أو بضيافا جديد . وضع الفلاح بالأسلحة المعتمد .. هو ذا جيش من الشعب بلا أسلحة . معهم عشرون ألفا في سلاح متخلف .. واجهوا ستين ألفا في سلاح هو من أذك ما أتتبه العلم الحديث . مع هذا انتصروا أول الأمر .. فاجزوا الجيش البريطاني في كفر الدوار المحصنة محصنة قويا ، وكتب لنا النصر اليين في

وما استشهد حق قتل الكثرة معهم .. وحوايله الرصاص .. ألقوا النار عليه نفوي . قال عنه ضابط بريطاني من بين ضباط المغيرين : « يا تكسوا الرأس لهذا البطل الرائع إجلالا ، ليا استشهد في معركة فارس أيتا منه . » وبهذه ذا حراي يقول : « يا الناس أيتها .. وإذا لم يكن بد من الموت لفوتك » ضاح صوت البطل في اليه الملدوي بالدمع .. بالدمع الخوف في النبل الكبير .. إذا هذا الضرب لما حواي سوى الأشلاء والجرحى وأبواب الدخان وإذا صرخة ضابط مروح من فرق الغزو يصيح : « لم يكن ذلك عدلا ! إن هذا الليل والصحراء والتصر القريب .. » خدعة لتصر السهبي .. إنه أكبر منا .. إنه نصر مله بالثوب !! لم تلاتينا مصا ونهجا لسوجه ما انتصر .. يده الله علينا أيم قد حاربونا في أيام وإننا قد أبزمتا .. أنا لا أشعر بالتصبر ولكن بالثبات .. أنا أظن للمال ما انتصرنا .. بل خدعنا ورشونا لفتنا .. سيقال الدهر هذا عارنا .. يا عارنا .. يا عارنا !! » ويقط الكورس : « والولى كسر حراي .. والولى كسر حراي .. أنه الشانج يستسلم مهزوما وقد ألقى بسيله ! وأن ركب أي يتولى من المهانة ! ولكن يتفد هذا الشعب من مذبة أخرى .. لقد سلم نفسه ! يا هذا القائد الجدير في طول الفاعين . وإذا ميدان عابدين الذي شامد أجداد حراي منذ مدام مسه .. الآن يبيش الإنجليز .. واخسديرو أن يستمرض الجناح جبار العزيز .. ما هذا العالم الجعوت قد ضل الطريق .. سجنوا الكل ول ينسج الفيوخ واخسج الشيخ القديم .. ودعوهم بالمشاة الأشراف ! سجنوا الأحرار حتى بلغوا ثلاثين ألفا وأكثر .. جسدوا مثل عنة الجعيرين في تزارين بلا فرش ولا ماء ولا حق غطاء .. »

ويحكم حراي وصحيه بالإعدام ، ثم يستبدل به النفى إلى جزيرة سيلان مع مجريدهم من ديتهم العسكرية وعصادة أملاكهم . ياله ! لقد هزنا الشراقي وهو يقول في شعره السلس الرقيق على لسان الكورس : « ما أبشع أن يرمز بالخفة خصم لم يجاد قط خصمه ! رجل ما حارب الحسة إلا بالفضائل ولهذا أنشبت فيه الرذائل . » وماذا حراي إلى مصر يعد ما يقر من عشرين عاما شيئا مهذا . وجد الإنكار والجفوة من بعض القلوب الجاحدة ! عاد في مطلع هذا القرن لا صاحب .. لا مال .. ولا جاه .. ولا شيء سوى القلب المعظم . عاش متبا يقول : « أنا لا أرجو من الأيام شيئا غير أن أقد الله جميع ! » ويقول الكورس : « كم أرحنا رأسنا الحسى على منكبه نكي ليلنا لاسترحا .. » فتقول قائلة الكورس مكمة : « ألا تتركه بسند الرأس على أكثافه ، ينيكي ليلنا لفساه يستريح ١٢ أم ترى تصليه في كل ليل وبهار فوق سيلان المجدود ! .. طارمو





عراق .. من غزوات عبد الحميد

فيه من فو وطرب شرکسی . وتلا دلت مسد جمع من الفلاحين بأفنيانهم الحزينة لما هم فيه من ذل ويؤس لعرض المخرج الثيابين المتضاد بين الفريقين ويبدو أنه استفاد هنا من المخرج السينمائي العالمي جريش الذي كان أول من استعمل طريقة الضلع المزدوج ، واستخدم زكي الرمز عندما أظهر الحديوي توفيق . بعد احتمالهما بالإنجليز ، في هيئة قراقوز تحركه أيدي الاستعمار . كما أن المخرج حقق التأثير المسادى عندما استبدل بكلمات الكوراس مشهد خادم التفتل الضلع وهو يصرع الحنكار .

وأصيل لأحد زكي حسن اختياره لأبطال المسرحية الذين أخلصوا جميعاً في أداء أدوارهم بخصاس . وقد استطاع الممثل القدير أحمد ماهر في تقمصه الصاقي لدور هراي أن يجتذب الألفة والعيون طوال المسرحية واحتصر قلبونا وهو يكي بدسوع حقيقي في ختام المسرحية بعد أن صار شيخاً مهدماً عقب هودنه من مفناه . أما الفنان الكويتي الم محبوب أحد عقل فللسناط مصر . فقد أدهشنا عندما هائش شخصية سلطان باشا وأثبت أن ما من شخصية معاصرة أو تاريخية . هرية أو غربية في يسجل أفعاله الدرامية إلا وكان أدائاً لما حصلنا منظرها . ولما محمد دردير ، الطبيب الذي أهرض من صاعقة الطب ، بإعجابنا في دور خسرو باشا لقته التميز الخالص الأصيل . وتألفت فاطمة محمود في دور زوجة الوالي سعيد باشا وقائدة كوراس النساء ، وتبصحت في إغاب مشاعر الجواهر التي حبثها بوبالي من التصفيق . وكان كمال دسوقي رائعا في دور الحديوي إسماعيل ، وأنى الصبرى في دور عثمان رفقى باشا . وأجاد أحمد سليم دور الحديوي توفيق ، وسير عامر دور هيد المال نهى . وسير اللشى دور التفتل الإنجليزي ، ومحمد حبيب في دور محمود سامي البارودي والذي لا أجد هنا ما أضم به مقال أبلغ من هذا البيت الذي جاءه ضمن قصيدته التي جاءت بها قريحته بعد هودنه من مفناه وعلمه أن الحديوي توفيق وبطائه قد زالوا من الوجوه . زالوا . بسا بكت السديا لفسرتهم ولا تسمطت الأصباء والجسمع ●

الشخص البدين المتله بالشحم واللحم الذي يكو رأسه الشعر الأبيض غلام عتال كاتب نص أدق ، ومع ذلك استطاع أن يكتب حب جواهر النظارة بذكائه اللماح ودهائه وطرفه وغفة دمه وتعليقاته اللاذعة ، وثره ينضم إلى الخاويين للثوار في الجزء الثاني من مسرحية هنري الرابع ويظهر في جلوسستر شاوي لامتالة الرجال إلى جانبه . كذلك فعل سلطان باشا فوضع نفسه في خدمة معارضي الثورة وراح ينثر الذهب لامتالة اليد ومهم الطموى ، إلى جانب الحديوي واختاره الحاكم الشرعي للبلاد .

وقد نسج الشرقاوي الهيكات الجمدة والكوميديّة بطريقة ذكية بحيث تظهر الثيابين والمتضاد ، وتعلق على بعضها البعض لا من خلال أشعار المسرحية فحسب ، بل من براعة رسمه للشخصيات .

وعاد بنا عبد الرحمن الشرقاوي من خلال مجموع الرجال والنساء برؤية قائد وقائدة إلى عالم اللساة الإغريقية ، حيث كان الكوراس بمثابة منقح حفل أحداث الدراما ومواقفها . . . يميز بأرائه وخواطره عما يجري بين شخص المسرحية .

كان أحمد زكي هو المبدع الثاني للنص عندما أخرج هذا العمل الضخم في رشفة الخير المحك في القفالة المرضية ، ورعاية الفنان في أخبال للنص الذي جعل الجلام للمسرحية نابضا بالشاعرية . . وأعمل الفنان الأكاديمي شكرى هيد الأرواب مصمم الإضاءة فمهرها مسرحيا للزمان والمكان ، وأبرز الشخصيات . واستطاع شكرى أن يفصل بهارة بين المناظر الشاعية للفصل الأول ، ومناظر الفصل الثاني التي بلغت واحدا وعشرين منظرًا ، وخلق عالما هارمونيا متناغما مع أنغام موسيقى هيد المتمم البارودي وألحانه الرافعة التي انسجم إلتامها مع الرقصات البهيمية التي صممها عصمت يحيى ، وملايخ صلاح عبد الكريم التاريخية الزامية ، ويكوي زوسر مرزوق الذي امتاز بمغن الوعى والذكاء .

وأظهر المخرج أحمد زكي جانباً من المعارك ، جنباً إلى جنب مع المحطات الصاعقة في قصر خسرو باشا بما

فيكم يورفا وانظروا لها اقتناه . منكم المسبح ١٢ . . بالآلام المسبح ١١ . . ويواصل هراي . . الشيخ المهلم مونولوجه قائلا : . . حسي أمه الله والتاريخ ما أنتم عليه شامدون وسيدرك الفلاح ما قدمت ، قاليبطة لا يتكثرون ، سيدرون وينهسون أسام صاعبة السنين . . باليت قوسى يعلمون ! فلأترك التاريخ يقضى . . أما أنا . . فأنا أنسى . . ليمش هذا الشعب بمدى في الكرامة والإياه . . وتظل مصر متارة الدنيا وأرض الكبرياء . . وطني الشموخ ومنع الأمل المقرد في صياغة عالم حر يظله الإخاء . . حصن العروبة قلعة الإسلام حارسة ثراث الأتية . . فلأترك التاريخ يقضى ما يشاء . . أنا لن أزيد ، ولن أجد ، ولن أبال بالمناظر والمزيف . . لكن قوسى يجهلون فليت قوسى يعلمون ! . . فلأترك التاريخ ، قاتل تاريخ لا يرضى وهم حتى إذا ما زفوه . . فخصير لا يشتتم إلى القديسة . . إنسه يصغر وينصف ثم يلتم خادعيه . . سزول إزقة الحياة والحديفة بعد حين . . باليت قوسى يعلمون ! . .

ونحن نجد أن الشخصيات الرئيسية في المسرحية تتطور كشخص معقدة ، كل منهم يجمع بين صفة الجانبية وسمة من السلبية . وأدمج عبد الرحمن الشرقاوي الكوميدي مع التاريخ عن طريق شخصيات خسرو باشا وعثمان رفقى باشا الشرکين ، و سلطان باشا . وسرخان ما انقلب سلطان على هراي بعد أن استقر أسطول الغزاة في مياه الإسكندرية . وقد خلق هراي على ذلك قائلا : وإما أخرياء تستغرق وقتا ضئيف ما استغرقه سلطان باشا في التفرغ . . . وأحسب أن الشرقاوي في رسمه هذه الشخصية ، رغم ورودها في مصاليف التاريخ ، كان متأثرا بشخصية فاسفان . . الشخصية الكويتية الكبرى التي أبدعها شكسبير ، والتي فقد جلودها إلى الكويتديسا الرومانية ، إذ تلمح فيها عناصر من الجندي الغرور ، ليلانوس ، والطفل الكلاسيكي ، وأحق أليلاط . وبرغم سماته السلبية . . إذ أن ذلك



لنفسه في المسرحية

النقاش

سالم حقي

— أنت يا رجل ! .. ليس لك عندي باقي ورقة بخمسة جنيهات ؟
 حذق الكهل بميتيه الكليتين في الكمسارى وأجاب في هدوء وثقة !

— لا .

إزداد غضب الكمسارى فالتجبر يسأل .

— كيف ؟! ألم تعطى أنت ورقة بخمسة جنيهات ؟! ألم تعطى هذه الورقة ؟! !

أجاب الكهل في صوت أكثر هدوءاً وهو لا يكلف نفسه شقة النظر إلى الورقة النقدية بلوح بها الكمسارى :

— لا . أنا أعطيتك ورقة بخمسة وعشرين قرشاً . ولى عندك الباقي وقدره ١٥ قرشاً .

صاح الكمسارى :

— هجايب ! يا هم .. اليس هذه الورقة ورنلك ؟! إنها ورقة بخمسة جنيهات ولك عندى الباقي وقدره ٤٩٠ قرشاً !!

أجاب الكهل في إصرار عنيد هذا المرة .

— لا ! أنا أعطيتك ورقة بخمسة وعشرين قرشاً فقط !!

وهنا .. بدأ الركاب يلتفتون إلى النقاش الذى بدأ أنه سوف يتطور إلى شجار ! وراحوا يتابعونه في دهشة واهتمام .. في حين صاح الكمسارى من جديد :

— يا هم ! أنا متأكد بما أقول . إئت حنينى ؟! هذه الورقة ورنكت . وقد راجعت حسابى وعننى زيادة في الإيراد فقرأها ٤٩٠ قرشاً .. جت منين ؟!

فيل أن يجيب الكهل تدخل في النقاش الحاد و أفتدى « بيدو من هيته أنه مدرس بإحدى القرى القريبة . قال في صوت رزين :

— اسمعى يا هم ! الورقة « أم » خمسة جنيهات شديدة الشبه بالورقة « أم » خمسة وعشرين قرشاً . ويبدو أن الأمر اختلط عليك . ثم .. هل يجسر حضرة الكمسارى شيئاً لو صدقك وأخذ بكلامك ؟!

هم الكهل بالإجابة ، إلا أن أصوات كثير من الركاب ارتفعت مرة واحدة تقول في حدة واحتجاج :

— اسمع كلام الأستاذ عمران يا هم . إنه رجل متعلم يفهم في كل شيء . ولا يعنى الكمسارى حيدفع لك من جيبه ؟! .. هجايب !!
 عاود الأستاذ عمران حديثه وهو يربت على كتف الكهل في ألفة :

— خذ ثوبوك يا رجل واتكل على الله . المال الحلال لا يضيع .

ومتشكرين يا حضرة الكمسارى .. يارك الله فيك .

قالها للكمسارى في إيمان يهتف له بأمانته ويمنحه على سلا من الركاب .

مد الكهل يده في استسلام ، وأخذ الباقي من يد الكمسارى وهو يردد :

— الأمر لله !

فدار الكمسارى على عقبه ومضى يمتزق الزحام من جديد إلى مكانه بجوار السائق ، تنابيه أنظار الركاب في دهشة متعجبة بشيء غير قليل من الإحجاب . ثم اقترجت أسلاريه .. كأننا انزاح عن صدره .. هم قليل ..

انتهى كمسارى أوتوبس الأرباب الشاب من قطع التذاكر للركاب وتنفس الصداة . واطمأن إلى أن أحداً لم يقلت من قطع التذكرة . حق الدولة . ثم انجه إلى مقدمة السيارة بجوار السائق ، مختزلاً زحام الركاب ، وقام بجراعة حساباته وترتيب الأوراق النقدية المتهرلة كما اعتاد أن يفعل في كل دور ، ثم التفت بنظرة إلى الركاب ، وارتفع صوته متادياً :

— من له عندي باقي خمسة جنيهات ؟

لم يرد أحد من الركاب !

سكت الكمسارى لحظة وقد لاحظ على وجهه أمارات دهشة طارئة ، ثم ارتفع صوته مرة ثانية ولكن أكثر هدوءاً وتأكيده هذه المرة :

— من له .. عندي .. خمسة .. جنيهات ؟!

أيضاً .. لم يرد أحد من الركاب !!

فالتفج الكمسارى بجسده المله وسط الزحام ، وانجه إلى كهل ريفي يجلس في منتصف السيارة يدخن لفافته في هدوء . وقال له في تيرة لا تخلو من الغيظ والدهشة .



همر بورجشتال .. مؤسس الدراسات العربية والإسلامية في النمسا

د. باهر الجوهري

وترحم هو بورجشتال دواوين أعظم شعراء اللغات الثلاث : ديوان الشاعر الأبي عماد شمس الدين حافظ ، الذي قرأه جوده واسطهم منه مادة ديوانه الشهير « القرن الشرقي » ، وتوالت ترجمات همر ، فأصدر ترجمة بالألمانية لأعظم الشعراء الأتراك ، عبود عبد الهادي ، ثم ترجم ديوان أبي الطيب المتنبي كاملاً ، فكان بذلك - ولا يزال - هو الوحيد الذي ترجم ديوان المتنبي كاملاً إلى إحدى اللغات الأوربية .

لم يكتف همر بنقل أدب الشرق الإسلامي إلى اللغات الأوربية فقط ، بل قام بالتعريف بالنصوف الإسلامي والعقيدة الإسلامية وترجم التاليف الكبرى (٧٦١ بيتاً) لسليمان الماشقيني ابن الفارض (١١٨٢ - ١٢٤٤) ، وقدم بها دراسة مستفيضة عن النصوف والمصنوفين المسلمين ، وكان بذلك أول من قدم دراسة متخصصة عن النصوف ، والوحيد الذي ترجم هذا العمل الجميل لسليمان الماشقيني الألباني .

وفي أثناء رحلته إلى المدينة في بلدان الشرق عثر هو بورجشتال بالظاهرة - لأول مرة آن ذاك - على خطوط عجمي على خاتمة آلاف ليلة وليلة وترجمتها إلى اللغتين الفرنسية والألمانية ، وكان أطواراً جلالاً للفرنسي - الذي ترجم ألف ليلة وليلة لأول مرة - قد ترجم عخطوط عجمي فقط على ٢٨٢ ليلة من ألف ليلة وليلة ، ولأول مرة يفت هذا الكتاب الهام كاملاً أمام العالم الغربي زمراً باحلو قصصه وجمال حكاياته .

وسمع كل مساعيه وأنشطته وأعماله لم يترك هو بورجشتال فرصة تمر دون أن يظهر الشرق الإسلامي بصوره الحقيقية ، وإلا عاينهم صحيح له ، حتى في مؤلفه الطوبوغرافي عن القسطنطينية والبوسفور لم يكتف بوصف الأماكن والمطعمية هناك ، بل قام بترجمة كل ما وجدته من كتابات ونقوش على أسوار المدن والبورج والأصدة وفي المساجد والقصور والأضرحة . كذلك ترجم القصائد التي تنتمي بالأماكن التي يرد وصفها في كتابه وأعلى بلده من مؤلفيه . ومن حسن الطالع أن عثر هو بورجشتال في أحد الأضرحة على بوردة الإمام البوصيري في مقام سيد الخلق محمد صل الله عليه وسلم ، فقام المستشرق والأدب النمساوي بترجمتها شعراً إلى اللغة الألمانية ، وكتب دراسة عنها ومن تصادف ملح رسول الإسلام .

ولذا كنا نعتف هو بورجشتال بأنه سعيد الحظ أن عثر على هذه القصيدة الهامة ، فقد كان الدكتور باهر الجوهري أسعد حظاً أن قرأ العمل الضخم الذي يزيد على الألف صفحة رغم ابتعاد موضوعه الأساسي عن تخصصه الأصل ، فالطوبوغرافيون لم يستطعوا تقييم قدر هذه القصيدة ، والمستشرقون والمستغربون لم يسعوا عادة إلى قراءة مثل هذه الأعمال الطوبوغرافية المتخصصة ، ولهذا كان كشفاً فريداً كتب عنه الدكتور الجوهري لأول مرة ومن مناتب هذا المستشرق العظيم في الصحف والمجلات العربية والأجنبية ، منها : الأهرام في ١٤/٩/١٩٧٤ ، ومجلة أكتوبر في الأعداد رقم ١٣٦ ورقم ١٥١ لسنة ١٩٧٩ ، والعدد رقم ٢٤٩

الإسلامي بالشرق الأدنى . فقد كان هو يفتن - إلى جانب الروسية - عشر لغات أخرى هي : العربية والتركية والفارسية واليونانية واللاتينية والإيطالية والإسبانية والفرنسية والإنجليزية والألمانية .

وقام هو بورجشتال بتصرف الغرب بالأدب الفارسي والتركي والعربي ، فألف كتباً في تاريخ الأدب المكتوبة بتلك اللغات ، وكان أكبر مشروع قام به هو التاريخ للأدب العربي ، وقد بدأه قبل وفاته بفترة وجيزة ، وكان ينوي كتابة ١٢ مجلداً حول هذا الموضوع ، ولكنه لم يكمل سوى ٧ مجلدات ، إذ والله الأسفل ، واستطاع خلال ذلك المؤلف الضخم أن يعرض لنماذج شعرية لأكثر من ٢٢٠٠ أدب وشاعر عربي مع ترجمات لحجائهم ومقتطفات من أعمالهم .



د. باهر الجوهري

إذا أردنا التحدث عن علمه الغرب الذين بدأوا بجهودهم وأعمالهم يسعون في نقل صورة العالم العربي بوجه خاص والشرق الإسلامي بوجه عام ، وتوصيلها إلى أبناء الغرب دون ما تحريف أو تشويه .

وإذا تناولنا الحديث تلك المجهودات العلمية والحضارية والأدبية التي بذلت من أجل رسم معالم العالم العربي والشرق بألوان نقية خالية من شوائب الأحكام المسبقة أو التعصب بأفواره ، ثم وضع ذلك الرسم في إطار شرقي لائق ، وبمناخ لا تفلح عن عنابة ورواية أحد أبناء العالم العربي ... إذا أردنا كل ذلك وإذا أردنا التحدث بوجه عام عن المستشرق والمستشرقين الغربيين فلا بد من الوقوف أمام نجم لامع في سماء المستشرق الواسعة : يوسف فون هو بورجشتال -

ولد في مدينة جراتس بالنمسا في ٩ يونيو عام ١٧٧٤ ودرس لغات وأدب البلاد الإسلامية في أكاديمية العلوم الشرقية ، التي أسستها الإمبراطورة مارييا تيريزا عام ١٧٥٤ ، لما بدأها من أهمية تطوير الدراسات الشرقية ، وزيادة لفهم التعارف والتعاون بين الشرق والغرب .

وهو بورجشتال هو مؤسس الدراسات الإسلامية في النمسا ، ومؤسس وأول رئيس للأكاديمية النمساوية للعلوم ، وكان باحثاً ومبشراً ومكتشفاً لثروات الفكر العظيم للشرق الإسلامي . وقد كرس حياته ، التي امتدت ٨٢ عاماً ، في المسألة في تقديم صورة صحيحة عن الشرق ، وبالتالي التقرير بين الشرق والغرب ، ولم يكن هو بورجشتال مستشرقاً ومترجماً فقط ، بل كان مؤرخاً وشاعراً ومن رجال السلك المبلولمسي في شخص واحد .

وتشمل مؤلفاته مساحة واسعة في شتى العلوم والمعارف منها : التاريخ ، والأثر ، والطوبوغرافيا ، وتاريخ الأدب ، ولبيلوجرافية ، وقله لغات العالم

وفروه الشم ، وقام بترجمة ٢١٤٩ حديثاً نبوياً شريعاً في عديد من أعماله ، وكان يرى ترجمة كل الأحاديث الباقية التي وردت في صحيح البخاري .

وقد أبدى هر بورجشتال اعتماداً كبيراً بشخص رسول الإسلام محمد ﷺ ، فقرأ كتاباً عليه عنه وترجم منها الكثير إلى اللغة الألمانية ، بل كتب أيضاً عملاً دراسياً اسمه وعهد لو فتح مكة (صدر عام ١٨٢٣) ، وقال في تقديمه للمسرحية أنه يريد بها على افرادات فوثير على رسول الإسلام ، ولذلك كتب هذا العمل الدراسي مدفوعاً بالإرادة نحو العدالة ونحو إظهار سائق وموضوعي لشخص الرسول الكريم ، ومرتكبا إلى قوة التاريخ ، وباعداً من أنشئ منابع الصدق ، ولقد سعى هر بذلك إلى تزيين حياة وأعمال الرسول بالاستعانة بترجمة المواضع من القرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة .

ومن مثالب هذا المستشرق النمساوي العظيم أنه أصدر عملاً تاريخياً هاماً من سبعة مجلدات عن سيرة حياة القادة المسلمين العظام في السبعة القرون الأولى من الهجرة ، وخصص ثلث المجلد الأول لسيرة النبي محمد ﷺ ، وكتب في مقدمته مؤلفه هذا أنه يقصد بهذا العمل أن يجمع بين الصدق التاريخي في وصف الأحداث الدقيقة في تسلسلها الزمني ، وبين تصحيح لأخطاء المؤرخين السابقين والتضحية إلى ذلك في الغوامض . وكتب هر عن رسول الإسلام فقال : فإنه أحد أعظم الشخصيات التي ظهرت في تاريخ العالم . وقال إن سيرة حياته كرسول ومؤسس للدين الإسلامي هي أكثر سيرة حياة الأنبياء والرسل سحراً وجدانية لسبون : أولها إنه لا توجد معلومات تاريخية كثيرة تخص الحياة العامة لآخر غيره ، وثانيًا : لأن محمداً ليس فقط بالنسبة لأتباع تصاليه - أي المسلمين - هو أعظم وعظم المرسلين - بل - أيضاً - لأنه بالنسبة لتاريخ العالم هو حقا كمنة تؤسس الأديان وعالم القديين .

ونود أن نشير هنا إلى عارلة أكرم عليها هر بورجشتال لم يجرؤ عليها شخص قبله ولا بعده حتى اليوم ، ألا وهي نقل القرآن إلى اللغة الألمانية ليس فقط من ناحية المضمون والمعنى ، بل - أيضاً - من الناحية الجمالية في اللغة وجرس الكلمات ، نقدم لكه كناية تسمى بدلب حيث نوح الرسول إلى ما يجده الأصل من تأثير ، فهو يرى أن القرآن الكريم ، لا يمثل كتاب العقيدة والتشريع الإسلامي فحسب ، بل هو - أيضاً - يمثل قمة الجمال والإحسان في اللغة العربية ، ولذلك ، فإن أصدق ترجمة للقرآن - حسب رأيه - لا ينبغي عليها أن تنقل المضمون والفكر فقط ، ولكن الشكل والتأثير المسموع أيضاً . وقد ترجم هر بورجشتال في سبيل تحقيقه لمشروعه هذا الأربعين سورة الأخيرة كاملة ، ثم مقتطعات من الأربع والنسبين سورة الباقية ، ويبلغ عدد الآيات التي ترجمها هر بورجشتال إلى الألمانية في هذا المجال ٢٠١٩ آية تقريباً من مجموع الآيات القرآنية البالغ عددها ٥٥٦٢ آية متبينة في الطول والقصر ●



الكتاب

بورجشتال

نشره

أنت

الكتاب

بورجشتال

نشره

أنت

الكتاب

بورجشتال

نشره

أنت

الكتاب

بورجشتال

نشره

أنت

الكتاب

بورجشتال

نشره

أنت

الكتاب

بورجشتال

نشره

أنت

الكتاب

بورجشتال

نشره

أنت

الكتاب

بورجشتال

نشره

أنت

الكتاب

بورجشتال

نشره

أنت

الكتاب

بورجشتال

نشره

أنت

الكتاب

بورجشتال

نشره

أنت

الكتاب

بورجشتال

نشره

أنت

الكتاب

بورجشتال

نشره

أنت

الكتاب

بورجشتال

نشره

أنت

الكتاب

بورجشتال

نشره

أنت

الكتاب

بورجشتال

نشره

أنت

الكتاب

بورجشتال

نشره

أنت

الكتاب

بورجشتال

نشره

أنت

الكتاب

بورجشتال

نشره

أنت

الكتاب

بورجشتال

نشره

أنت

الكتاب

بورجشتال

نشره

أنت

الكتاب

بورجشتال

نشره

أنت

الكتاب

بورجشتال

نشره

أنت

الكتاب

بورجشتال

نشره

أنت

الكتاب

بورجشتال

نشره

أنت

الكتاب

بورجشتال

نشره

أنت

الكتاب

بورجشتال

نشره

أنت

الكتاب

بورجشتال

نشره

أنت

الكتاب

بورجشتال

نشره

أنت

الكتاب

بورجشتال

نشره

أنت

الكتاب

بورجشتال

نشره

أنت

الكتاب

بورجشتال

نشره

أنت

الكتاب

بورجشتال

نشره

أنت

الكتاب

بورجشتال

نشره

أنت

الكتاب

بورجشتال

نشره

أنت

الكتاب

بورجشتال

نشره

أنت

الكتاب

بورجشتال

نشره

أنت

الكتاب

بورجشتال

نشره

أنت

الكتاب

بورجشتال

نشره

أنت

الكتاب

بورجشتال

نشره

أنت

الكتاب

بورجشتال

نشره

أنت

الكتاب

بورجشتال

نشره

أنت

الكتاب

بورجشتال

نشره

أنت

الكتاب

بورجشتال

نشره

أنت

الكتاب

بورجشتال

نشره

أنت

الكتاب

بورجشتال

نشره

أنت

الكتاب

بورجشتال

نشره

أنت

الكتاب

بورجشتال

نشره

أنت

الكتاب

بورجشتال

نشره

أنت

الكتاب

بورجشتال

نشره

أنت

الكتاب

بورجشتال

نشره

أنت

الكتاب

بورجشتال

نشره

أنت

الكتاب

بورجشتال

نشره

أنت

الكتاب

بورجشتال

نشره

أنت

الكتاب

بورجشتال

نشره

أنت

الكتاب

بورجشتال

نشره

أنت

الكتاب

بورجشتال

نشره

أنت

الكتاب

بورجشتال

نشره

أنت

الكتاب

بورجشتال

نشره

أنت

الكتاب

بورجشتال

نشره

أنت

الكتاب

بورجشتال

نشره

أنت

الكتاب

بورجشتال

نشره

أنت

الكتاب

بورجشتال

نشره

أنت

الكتاب

بورجشتال

نشره

أنت

الكتاب

بورجشتال

نشره

أنت

الكتاب

بورجشتال

نشره

أنت

الكتاب

بورجشتال

نشره

أنت

الكتاب

بورجشتال

نشره

أنت

الكتاب

بورجشتال

نشره

أنت

الكتاب

بورجشتال

نشره

أنت

الكتاب

بورجشتال

نشره

أنت

الكتاب

بورجشتال

نشره

أنت

[illegible]

عالم المدينة ، وعالم القرية هل هما على طرفي تقبض ؟

راوية صادق


 إحتلت المدينة وأهلها
 والقاهرة بشكل
 خاص - موع
 الصداقة على امتداد
 تاريخ السينا المصرية ، منذ نشأتها
 حتى الآن ، لكن الأمر لم يكن غلام
 - أحيانا - من تتاول بعض أفلام
 لعالم القريه والفلاحيين . لا أنه كان
 تتناول لا يخرج - في جملة - من إطار
 اختيار المكان « كأي فيلم « ريف »
 لمحمد كريم ، أو لتكرس صورة
 زائفة عنه ، كما في بعض أفلام
 عبد الوهاب ، الذي تقف في أعدها
 - وعلاها عيشة الفلاح .. منهق
 القلب ومزارع .

ويحيى ليعيش الأسلام - الفالية
التأدرة - شرف محاولة الاقتراب وفهم
تخصصيات هذا العلم الحبيب ،
مثلا في «جنت الأمطار» و«الحرام
والأرض» على سبيل المثال .

وأيللو غريباً أن تصبح القرية
مسرحاً للأحداث «خرج لي يد ،
القرآن نظرة صريحة على أخلاق عبان
السابقة مجتمعة لتطوّر البذرة الأولى لهذا
العلم الربيعي ، من خلال بحثه
والشخصيات الساتورة في فيلم
«السريغة» - الحارس ويحت
تجسس ، الذين لجأ إلى المدينة بحثاً
عن الرزق ، فضاعت منها القرية ،
وسقطت الأحداث ، وأصبح الزوج
تائلاً .



وليس حوله - مجرد تغيرات سطحية لا تلمس بنية الأشياء الجوهرية . وهكذا ، يصبح « خرج ولم يعد » ترديدا للفكرة السطحية السائدة عن القرية ، بل ويسجل - بذلك - تراجعا عن اللام محمد خان السابقة ، ليقتل على أرضية الوعي الاجتماعي فيلم « زنب » .

لماذا كانت بعض المشاكل التي تطرق إليها محمد خان - برغم المبالغة في تصويرها بهذا النح - هي مشاكل يعاني منها أهل للبيئة حقاً ، فإن ذلك لا يعني غياب هذه المشاكل - أو عدداها - في القرية ، أو الغياب التام لمشاكلها الخاصة النوعية ، حيث تحولت كثير من الأراضي الزراعية إلى أراضى للبناء ، وحيث يعاني الناس من انقطاع الكهرباء والأسراف في الموطنة ، إلخ . . .

وحقاً لم نسمع السينما المصرية كثيراً إلى الاقتراب منهم من عالم القرية ، ولكنها - في الستينات - وعندما اتخذت مجموعة من المخرجين الريف موضوعاً لهم - حاولوا - بهذا القدر أو ذاك - التطرق لبعض مشاكله الجوهرية ، وتفسير أسبابها واتخاذ موقف منها . فقول لشهد اليوم مع محمد خان تراجعا إلى حقبة الثلاثينات ؟

هذه الشخصيات - الملقق ، هي نتاج لأسلوب المعالجة التي نجدها محمد خان في تطوره لبعض شخصيات أفلامه السابقة : أليس والد ليل علوى في « خرج ولم يعد » هو المقابل للتبسطي كذلك - لزوج فردوس عبد الحميد في « طائر على الطريق » وزوج سماد حسني في « مودع على العشاء » ؟

إن أغلب شخصيات محمد خان تمكس - في اللقاع الأول - حالة تقسية ودؤبة للعالم تقضي ، بالضرورة ، إلى غياب التحول أو المرونة ، وهي شخصيات تحكمها بالغباء ، والحلم السحلي الذي لن يتحول إلا بعد الموت .

وإذا كان المسوت الجسدي (الرقية ، مودع على العشاء ، طائر على الطريق) ، والبوت المدوي (الحريف) ، هو عاقلة مغلف أغلب الشخصيات الرئيسية ، فإن الموت في « خرج ولم يعد » يصبح موتاً معرفياً ، يترواح فيه ابن للبيئة مع القرية (نقطة انعدام التوأم الأساسية كانت في عدم قدرته على هضم الطعام الرغيفي) ، وتصبح التغيرات التي يجتليها يحيى الفخراني - في شخصيته

الزراعي ، أو امتداد الإعلاسات السباحية .

وإذا كانت معالجة القرية والبيئة قد تمت من نفس المطلق : المبالغة وغياب الفهم الراصد لكافة جزئياتها المختلفة ، فإنه مما يقلق من هذا التبسيط وضع عالم للبيئة وعالم القرية كطرفي تقضي ، يصبح الطرف الأول بؤرة الشر والفساد ، والأخر منبع الخير والنقاء . فابن للبيئة يحيى الفخراني يعجز عن الخروج على شفة فيها ، فهل كان سيحدثها بسهولة في القرية - خاصة وأن الإيمارات فيها قد ارتفعت لتبلغ أسماراً قسرية لاسماها في للبيئة - أو لم يجد سكناً في بيت أهل ليل علوى الواسع ؟

وقد تلمس المدري ليل وخرج ولم يعد ، ولعجزه عن فهم تركية الريف الخاصة ، رغم « شطارته » التي تتضح في مساوئته مع تاجر الموز بالجملة ومعرفة بكيفية معالجة بعض أمراض الفاكهة . لكن المخرج نفسه وقف - هو الآخر - عاجزاً عن توضيح العلاقة التي تربط بين للبيئة والقرية ، واللذين يعضمان - في اعتقادنا - لظروف اجتماعية عامة واحدة ، ويتميزان ، ضمنيا ، ببنيت عدة متميزة ، دون امتياز .

عددا هذه الأسرة ، لا نرى من الفلاحين سوى تاجر الموز بالجملة ، والفلاح (توفيق الدقن) حمزة الوصل بين يحيى الفخراني وسباكر أرضه .

أما الطيبة في هذه القرية لاسخرة ، فليس ثمة أي أثر للتراب ، ولا لشوارع القرية الغيبية وصواريخها القذرة والقرية ، ولا أية آثار لبيوت الفقراء أو حتى الأغنياء ، ولا للشرع التي تشمل فيها الفلاحات أمسياتهن المختلفة . وهكذا ، يصبح الملائكة رومانسية وهمية ، يحاول المخرج أن يقتنعنا من خلالها أنها الملائكة والجنة . إنها صورة القرية كيان ، شاملة في حيلة صغار المولفين ، والمترسبة مع ذكريات الطفولة الغيبية ، أو كما يراها الدينبي - المنفصل من جلوره الريفية - في رحلته النادرة لبلدته .

إنها قرية الوعي الزائف (الحبر والصبر) ، والقرية التي صورتها لنا - دائماً - الأفلام المصرية التجارية . هذا الريف هوريف من صنع حيلة المخرج ، أو من أشتت معلوماته و السامعة : عنه - جدول خضراء وبيت وطعام - فكأنت تلك والمفلات البعيدة ، الشيعة تلك التي يراها المسافر على امتداد الطريق

الحاسب الإلكتروني.. والتطوُّر

عزت هلال

يُجَلِّد عمل إنسان في كلا الموقعين (الرقابي والتقليدي) من الوظيفتين معا . ولكن تختلف النسبة بينهما باختلاف موقع الإنسان في الجماعة .

ولكن تستكمل دورة الإيجابية تصالفاً معي فكيف شارب للماء عن الشرب ؟ هناك حالتان : الأولى حينما يشعر أنه ارتوى وزال عنه الشعور بالعطش ، والثانية إذا فرغ الكوب من الماء . في كلتا الحالتين تصل إشارات إلى المخ ، الذي يمارس وظيفة السيطرة والرقابة فيصدر أوامره إلى كافة الأعضاء المشغولة عن الأفعال لتتفك عن شرب الماء . والفرق بين الحالتين هو مصدر الإشارات . ففي الحالة الأولى تصدر الإشارات من الأعضاء المشغولة عن السلوك وتسمى هذه الإشارات تخلفية عكسية داخلية . وفي الحالة الثانية تصدر

تنفذ الأيدي هذه الأوامر بتناول كوب الماء ووضعه على الفم . ويتفكها الفم فتتحرك عضلاته لإشباع الماء . وتتفكها باقي الأعضاء كل حسب طبيعة عمله .

يتضح من هذا المثال أن الإنسان قد مارس وظيفتين . الأولى هي السيطرة والرقابة التي أدت إلى إصدار الأوامر ، والثانية هي السلوك الذي نفذ تلك الأوامر وفعل . وكذلك الحال في جميع الأعمال التي يمارسها الإنسان فتتطلبها نجد أنها جزئان . الجزء الأول يصدر الأوامر ، أما الجزء الثاني فينفذها ولا يختلف الأمر بالنسبة للأعمال التي تقوم بها مجاميع البشر . فيض هؤلاء البشر يؤدون وظيفة التحكم والرقابة ، والبعض الآخر يؤدي وينفذ الأوامر . ولسنا هنا بصدد تصنيف البشر ولكننا نحلل الأعمال . فلا

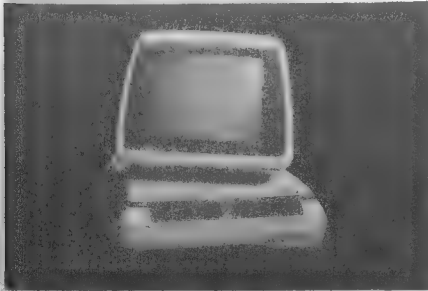
ابتكر الإنسان خلال العصور المتتالية العديد من الآلات لمساعدته على أداء الأعمال . وكلما ظهرت آلة إلى الوجود

وجد الإنسان متصفاً من الوقت للتفكير وتطويع الحياة وبناء الحضارة . ومع الحضارة زادت درجة التعقيد وتراكمت المعلومات وكاد أن يفقد الإنسان سيطرته على الوجود من حوله . ومع وجود المجتمعات الكبيرة وظهور المؤسسات الضخمة وتشابك العلاقات وتعقد نظم العمل زادت صعوبة اتخاذ القرارات . فكان من الطبيعي أن يبتكر الإنسان نوعاً من الآلات تساعد في اتخاذ القرارات ويستطيع بها أن يسيطر على الوجود الحضاري . تلك الآلات هي الحاسبات الإلكترونية .

لقد انتشرت الحاسبات الإلكترونية بسرعة رهبة لتتمتع أهباء الحضارة ، ولتحقق للإنسان السيطرة الكاملة عليها . وقد صارت الدول بوضع سياسات قوية للاستفادة من الحاسبات الإلكترونية . وأصبح من الضروري للدول التامة أن تربط خططها الموضوعة للتسمية بسياسات واضحة لتطوير نظم المعلومات واستخدامها الحاسب الإلكتروني . ولا أوقفت نفسها في مازق كبير حين تنقل حضارة الغرب من آلات ومعدات وأنظمة معقدة وتترك السيطرة والتحكم .

وقبل أن نحضر للتصرف على دور الحاسبات الإلكترونية في عملية التطور علينا أن ننظر أولاً إلى الإنسان وهو يعمل . كيف يؤدي الإنسان عمله . ولأنه مثلاً بسيطاً . إنسان يشرب ماء . في البداية يجب أن يبرح الحافظ الذي يدنو الإنسان لشرب الماء . قد يكون هذا الحافظ هو الشعور بالعطش . أو قد يكون مجرد ريق في الكوب الماء هو الذي أشار عنده الرغبة للشرب . هذا الحافظ هو عبارة عن إشارات وصلت إلى المخ تبدأ ما يمكن أن نطلق عليه دورة الإيجابية . يحلل المخ هذه الإشارات ليتبين إلى قرار يترجمه إلى أوامر .

الحاسب الإلكتروني .. السيل الوحيد إلى تطوير نظم المعلومات



الإشارات من البيئة الخارجية و كواب الماء ، وتسمى
تغذية عكسية خارجية .

هذه النموذج الذي اشتقته من تحليل عمل شارب
للماء ليس نموذجاً خاصاً . ولكنه يمثل كافة الأمكان سواء
كانت فردية أو جماعية ، منظمات صغيرة أو كبيرة . فلا
يخلو أي نشاط من كلا الرافطين . فوظيفة الرافطة هي
توجيه السلوك وتوظيف السلوك هي الأداء الملقى
لأعماله ، والسلوك ينقسم بصفة عامة إلى قسمين هما
الصناعة والنقل . ونعني بالصناعة تشكيل الأشياء
وتغيير مكوناتها . نعني بالنقل تحريك الأشياء من مكان
إلى آخر . ففى التعليم مثلاً نجد كياً كبيراً من عمليات
السلوك مثل نقل الكتب ، فتح الكتب ، قراءة
الكتب ، تحريك الطباشير على السبورات ، تشجيع
المتفوقين واعطائهم جوائز وهقب المهملين . والرافطة
والسلوك يشبهان إلى حد كبير السبب والنتيجة . فكل
فعل سبب وراءه فمن الصعب تحليل عمل وظيفة
السلوك دون أن سبقها وظيفة الرافطة . فكما أن
الأسباب شيء أساسي لوجود الأفعال فرافطة شيء
أساسي لوجود السلوك .

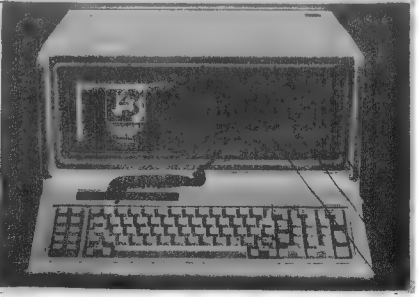
بعد أن قمنا بتحليل العمل الإنسان نتساءل ما هو
الدور الذى تشارك به الآلات في هذا العمل ، هل
تساعد الآلات في جانب السلوك فقط أو في جانب
الرافطة فقط أم في كلا الجانبين ؟ . إن الإنسان في
الحقيقة يستعين بالآلات في كلا الجانبين . وتسمى
استعانة الإنسان بالآلات في مجال السلوك بالمكننة
(Mechanization) . وهذا النوع من المكننة الآلية
متشعب انتشاراً كبيراً . نجد الإنسان يستخدم العديد
من الآلات مثل الأوتاش والمحاضات والميزونات
والآلات الكاتبة والعديد الصغيرة . . . إلى آخره هذه
الآلات ، التى نراها في كل مكان ، في الشوارع
والبيوت والمكاتب ، حتى في الصحراء والأماكن
النائية .

أما استعانة الإنسان بالآلات في مجال الرافطة تسمى
بالآتمتة "Automation" . وعمر تلك الآلات قصير
نسبياً . فلم يظهر الجيل الأول من هذه الآلات إلا في
الأمميينات من هذا القرن . بينما يعود عمر آلات
المكننة إلى عمر الإنسان على هذه الأرض ، أو قبل قليلاً
ورغم قصر عمر آلات الآتمتة إلا أن معدل تطورها كان
خوالياً لدرجة أنه يقال إذا تطورت وسائل الانتقال
بالمعدلات نفسها فاته مكننتا السفر إلى القمر في ١٠ من
الثانية أو إلى الشمس في ٦,٥ دقيقة . هذه الآلات التى
أحدثت ثورة تفوق الثورة الصناعية هي الحاسبات
الإلكترونية .

لكي نعرف الدور الذى تقوم به الحاسبات
الإلكترونية لمساعدة الإنسان علينا أن نفهم في تحليل
العمل الإنسان ، ولكن بالتركيز فقط على الجانب
الرافتي من هذا العمل .

تنقسم القرارات التى يتخذها الإنسان إلى نوعين .
يسمى النوع الأول بالقرارات الانمكسية ، وهي تلك
القرارات التى لا تختلف من شخص إلى آخر ولا من
وقت لآخر . أما النوع الثاني فيسمى بالقرارات
التقديرية . وهي تتفاوت من شخص إلى آخر وحتى
بالنسبة للشخص الواحد فإنها قد تتفاوت من وقت إلى
آخر . في النوع الأول من القرارات يتبع الإنسان قواعد
وتعليمات محددة ثابتة . ومثال على ذلك حساب
الزيتات والأجور فإنها تخضع لقواعد وعلاقات رياضية
ثابتة ومعروفة . ولذا يقال على عملية حساب المراتبات
والأجور أنها خوارزمية نسبة إلى العالم العربى
المخولرمى .

وبذلك لا تختلف النتيجة إذا توصل إليها زيد أو
عمرو ، أو إذا تمت هذا الشهر أو الشهر الذى يليه . أما
تقدير المخاطر ف يقع ضمن النوع الثالث من القرارات .



تخذ القرارات الانمكسية هي دور الحاسب الإلكتروني الآن

لأنها عملية لا تخضع لقواعد ثابتة ومتعارف عليها .
ولذا فإنها تختلف من شخص إلى آخر ، وحتى بالنسبة
إلى الشخص الواحد فإنها قد تختلف من وقت إلى آخر .
ولا يمكن إطلاق الحكم بصفة أو عطل أي من القرارات
التقديرية . فهى لا تتبع خوارزميات معروفة . ويعتبر
البعض على القرارات الانمكسية مسمى الميكانيكية
الميكانيكية بينما تسمى القرارات التقديرية بغير ميكانيكية .

هنا يظهر بوضوح حدود استخدام الحاسب
الإلكترونى . فلحاسب الإلكتروني ضام مطيع يتبع
القواعد والتعليمات المطعلة بدقة متناهية وبسرعة
فاقة ، وليس معرضاً للسهر أو الخطأ أو الللل ، وغير
قادر على التفكير المستقل ، أو الشعور ، أو
الإحساس ، لكل هذه الأسباب فإن الحاسب
الإلكترونى يقتصر دوره على اتخاذ القرارات الانمكسية
(الميكانيكية) لا يصح لتأخذ القرارات التقديرية مثل
المخاطر واعتبار الزوجة أو الزوج وما إلى ذلك من
القرارات .

إن مهمة تحليل النظم الرئيسية هي التعرف على تلك
الحدود التى لا يمكن للحاسب تجاوزها فيحدد ما هي
القرارات الميكانيكية وما هي القرارات غير الميكانيكية .
لست العميلة باليساسة التى يتدبها . فعادة
ما يتعارف الناس على بعض القرارات التقديرية ،
ويبحث والتفحص نجد أنها تخضع لقواعد محددة
وثابتة ، ولكنها غير معروفة للجمهور وبإمكان هذه
القواعد واتفاق الجماعة عليها تصبح هذه القرارات
ميكانيكية يمكن للحاسب أن يحل محل الإنسان في
اتخاذها .

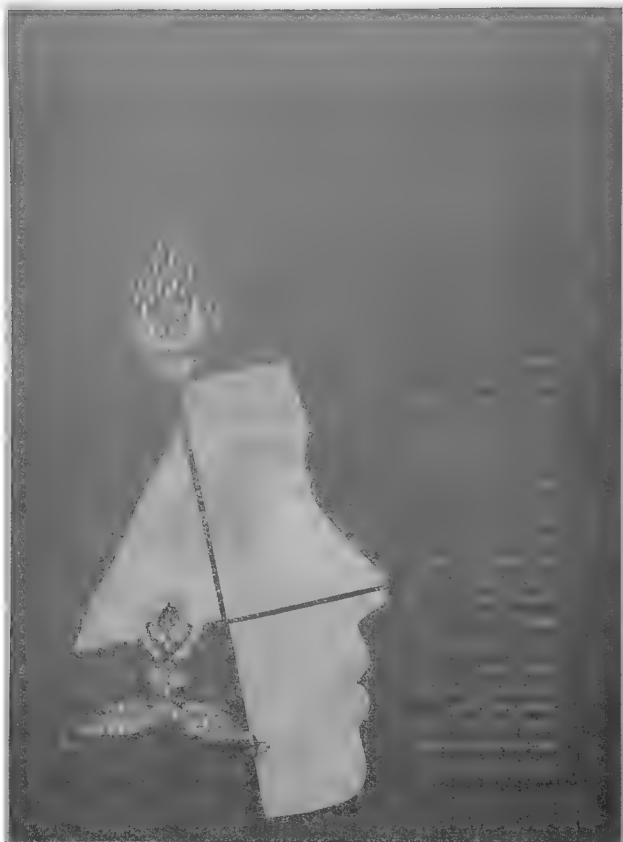
وكأن أجزم بأن كل ما هو تقديري في نظركم الآن
سيصبح مع الوقت وزيد من التحليل والدراسة
والإبداع إلى إتكاملي . وهنا يمكن سر التطور
الحضارى حيث يتخطى الإنسان من عمله غير المبدع ،
إلى عمل آخر مبدع . وأن يتم التطور الحضارى بتوسيع
دائرة عمل الحاسب الإلكتروني فقط . فليس هذا إلا
أحد شتى العملية الحضارية . فالشئ التالى بلا شك
هو توسيع الدائرة الكبرى التقديرية التى تضم بداخلها
الدائرة الانمكسية الضخمة . إذا فعمدت الدائرة
الضخمة دون الكبرى فمعنى ذلك أنها سوف تصغرم
إلى الحد الذى تغلفه في حل الدائرة الكبرى ويكون
الدمار الحقيقي للحضارة والإنسان معاً . وهذا هو
المآل الذى يهب أن يكون له حل .

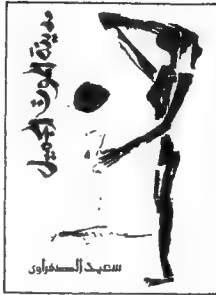
عامة ما يكون بين الدائرتين الضخمة والكبرى دائرة
وسطة من القرارات التى يطلق عليها شبه الميكانيكية . في
مثل هذا النوع من القرارات فإن الإنسان يتفاعل مع
الحاسب الإلكتروني ويتبادلان الأدوار للوصول إلى القرار
المناسب . ول هذا الخد نعلم أن النظم الممتدة بنظم
مساعدة القرار التى أصبحت من أنجع الأدوات الإدارية
للمدبرين .

وبعكدا فالتالى يكون للحاسب الإلكتروني حد
مطيع ذاته أن يقوم بكل العمل وحده وحد آخر
يلعب فيه دوراً جزئياً وحد ثالث لا يستطيع أن يقره ●

لوريسلا

مجله





شمس الدين موسى

ما توحى به من أسرار وفرة وجمال ، والفقر هنا يوحى بالرومانسية الشديدة ، فرجة القبر الجميل في القصة يصاحب وجه الفتاة الجميلة التي أحباها الطفل ، بعد أن ظل يراقبها ويتبعها ، بل ويصادفها وينام معها عندما تكون وحيدة في شقتها . والحلم في القصة يكون من طرف واحد فقط ، هو حلم الطفل المشدود والمسلو بالمسافة ، حتى إنه عندما يدرك أن نبيلة من عشقها خياله تحب المدرس الذي يقابلها في السكن ، لا يملك إلا الإعلان عن مشاعره الكثيرة ، والمحبة ، بتعطيل زجاج شقتها ، فهو يريد كل شيء . . . وكان أن حرم من أي شيء . . . ويقول واصفا لحظة طرده من بيت عمه جزاء فعلته . . .

« جمع لي عسى متاع في شقة من ورق مكتوب عليها (محلات قاصد كريم) . . . فسللت لي امرأة عسى دمي ويكت من أجل سررت خلف عسى وأنا أسمع مهمته . . . عندما صادفت شقتها رأيتها تنفخ خلف الزواج المكسور دامة »

وبتلك الحساسية الشديدة يتناول سعيد الكفراوي ذلك العالم في قصصه ، وإن كانت قصة « قمر معلق فوق الماء » أطول ما يلزم لوقوع الكاتب في أسر القصة التقليدية ، والسرور التقليدي الذي جعله يتبع الصبي لفترة طويلة منذ لحظة تركه لأمه في الليل ، بعد موت أبيه ، وتولى عنه له ، بما جعل تلك التفاصيل أغرها على الحدث الرئيسي . لكن ما يضاف إلى سعيد الكفراوي تلك اللغة الحسية عالية المستوى الذي كان يستعملها ، مع كنهه من فكرته التي يمر عنها ، بما جعل قصصه لا تنفك عند مستوى القصة العنصرية جداً جداً ، بل إن بعض قصصه تطرح الكثير من التفاصيل ، التي توحى بروح الكاتب الروائية .

ولاحظ القاري - سمة بارزة في قصص سعيد الكفراوي ، ترتبط بروحه الأسبانية الحزينة ، لعله اخزن على البعد من الأماكن التي أحباها وكتب عنها ، أو لعله اخزن الرومانطية على غياب الجمال والتعبر الذي يصيب كل شيء من حولنا كما يظهر ذلك في قصة « المشاء الأخير » . فهو يجرى - الراوي - في القصة على هؤلاء الرجال الذين يجلسون على الخصر ، فهم الرجال أنفسهم الذين في الذاكرة ، لكنهم لم يكونوا قد حققوا نجاحاً حقيقياً بعد ، بل كانوا في فاحش من الغناص حزن قدرى لا يد منه ، ولعله حزن الفلاح القديم ، الذي عاشه منذ آلاف السنين ، فهو مستسلم له ، ويستسلم له ، بل هو عبيد ، ويستسلم في الجموعة أن يجلسوا لتلقي مذاقه نفسه ، فهو حزن بيل ويحبل في الوقت نفسه ، مساعد الكاتب على التعبير عنه وتوصيله . ابتلاك الكاتب لأدواته التعبيرية ، ومما تفتته لتجربته الإنسانية .

وفي النهاية - نقارن - لا يملك أمام مجموعة « مدينة الموت الجميل » إلا الإعجاب بها ، والإشادة بما جعلته من تجارب قصصية ، كان من الضروري أن تظهر منذ سنوات

في القصص ملتحمون بذلك الواقع الذي هم أعضاء أسبوين داخله ، وهي قرية غنية بالعلاقات الإنسانية الجميلة ، عبيها الكاتب ، وعين إليها ، ولا يجد الدفء الإنسان المقتدر منه إلا فيها ، وأثناء سماعه لما يروي فيها من حكايات تنقرب من الأساطير . . . فيقول في قصة الجمعة الأخيرة . . .

« وأه لاني تيهت لقول جسد المعجوز في اللحظة التي مرتت فيها أعظم أمامها كسائي كنت في الحلم أو اليقظة لم أصدق أدري . . . عندما قالت لي : إنها لم تعرف من جدي سوى أنه مات ودفن في جسر النيل ، وأنه قبل أن يموت ضاب سنوات طويلة لا تعرف له مكاناً ، وأنها ظلت تبحث في الجهات الأربعة لأوديتا السيد ، ولما بلست هي أخبرت تنده بعد ذلك . . . »

ويتضح من ذلك قدرة الكاتب على مزج اللحظة في بعدها التي بالحو الأترب إلى الأسطورة ، عابرين تلك الأبعاد التي تغني بها قصص سعيد الكفراوي .

والجموعة تتجلى على ذلك النزاع القصص الذي شاع في الفترة الأخيرة ، وهو القصص الذي يستمد كتابها عالم الطفولة الأثير ، الذي يبدو كالحلم القديم ، استطاع الكاتب فيها أن يملأ من أجزاء من شاعريته وحساسيته تجاه ذلك العالم البكر الذي يتنقش بالجمال والبراعة . . . ونجده في القصة « قمر معلق فوق الماء » « يفرض بنا في ذلك العالم الذي يتنقش إليه كما لو كان يحكي حلياً جليلاً ، لكنه لم يحقق ، وهو حلم الطفل في الولوج إلى ذلك العالم الغامض عليه ، عالم المرأة بكل

أصبل الكاتب القاص ، سعيد الكفراوي ، أخيراً مجموعته القصصية الأولى التي تأسر صدورنا سنوات وسنوات ، وكان بالإمكان أن تصدر تلك المجموعة مع أوائل السبعينيات ، أو أواخر الستينيات حتى تضع صاحبها بين أبناء جيله ، فيأخذ مكانه وبمكانته التي تلقى بجهوده وإنجازاته في مجال القصة . وكان ذلك التأثير مثل عاملان من عوامل الحرف لدى الكاتب ، سعيد الكفراوي ، الذي صرفناه بحساسيته الشديدة إزاء ما يقدم من قصص كانت تروى في الجاليس الحاصي ، وتشر على صفحات مجلات كانت تصدر في ذلك الوقت ، مثل مجلة سنابل ، ومجلة المجلة .

وتجدر في مواجهة تلك الجموعة التي نحن بنا في منتصف الثمانينيات وبعد رحلة القاص طرأ على تلك السنين ، لا يجب أن نكون متعصبين له على حساب ما قدم ، أو منجأهين له مع كتابه . بل إن من الضروري أن نرى تلك الجموعة نظرة أكثر موضوعية في هذه الفترة ، التي تعددت فيها الأجيال ، وذابت مختلفة مع بعضها ، متبادلة التأثير والتأثر ، دون متابعة من النقد الذي انتصح أنه لا يوابك ما تقدمه الأجيال المختلفة من إبداع .

ولعل قراءة مجموعة « مدينة الموت الجميل » تطرح أمام القاري قضية القصة التي تتألق عالم القرية ، وقد عولجت كثيراً . لكن الملاحظ أن القرية لدى القاص سعيد الكفراوي ، قرية مصرية فقيرة ، يعيش أبطالها حياتهم داخلها هم فرد أو نزوع إلى التمرد ، فالأبطال

جمهور المسرح الغائب

د. أحمد عثمان



من أملت بعرض مسرحية
والحالية، تأليف يسرى الجنسى
وأخراج عبد الرحمن الصلحى حتى
تذكرت ما قام به الأخير من جهد حين
أخرج أيضا «الليلة المسرحية» مع رواية السيرة الشعبية
العربية في إطار مؤتمر السيرة الشعبية الذى عقد بجامعة
القاهرة في الفترة من ٧-٢ يناير ١٩٨٥. ففى حله
الليلة للمسرحية لسيرة الشعبية تجمع مشرقات من الرواة
المصريين بألهم الشعبية ولقائهم الساحر وأنتوا
عليه الشرق والغرب وتؤرخ حول هذه السيرة،
وكانت حقا ليلة مثيرة للإبداع استغوت فيها الإحساس
الدينى بالذات القومية.

ومسرحية «الحالية» تقدم في ساحة وكالة الغورى
ضمن الاحتفالات الشعبية والرسدية بإبلى رمضان
المبارك يحيى الحسين. وهذا يعنى أنه قد توافرت هنا
العرض كل مقومات النجاح الجماهيرى. إذ لدينا
مهرجانات دينية شعبية وحشد من الناس والفدة ونص
مستلهم من التراث الشعبى المألوف ومخرج ذو حسن
فولكلورى مرف. ومع ذلك غاب الجمهور.

وفى الواقع إذا كان المسرح عندنا يعانى، يعانى من
أمراض معوقة وأعراض أنيميا مرنة لأن أهم ما يفتى
أن يشغله هو غياب الجمهور المسرحى. وتبقى بذلك
الجمهور الذى يعشق العرض الدرامى الحى ويدمن
الفرجة الطارئة. وقد حل البعض فرحا بجمهور
مسرحى، «الوزير العاشق» و«نين أجيوب ناس»
وهما عرضان قاما على دعابة ضخمة واعتدنا على نجوم
كبار هم عند الجمهور مكانة خاصة. على أية حال،
فإنه فى سياقاتنا يؤكد فرح البعض بجمهور هائين
المصريين الظاهرة العامة والمؤسفة دعى غياب جمهور
المسرح.

وأسباب هذه الظاهرة أكثر من أن نحصيها هنا،
فهي متشعبة ومتداخلة وتلصق كل صغيرة وكبيرة في
سياقاتها الخاصة والعامة. غير أن هذا لا يمنعنا من ذكر

بعضها وفى مقدمتها جيماً ذلك الصنوق الساحر الذى
يبيع ويترىح في صناد كل بيت وتبقى التلفزيون -
وتأبيه التقليدي. فهنا الجهاز الذى يوصل إلى الخافز
دراما معلى ومستأنسة قد حيس الناس في يومهم دون
سلال سوى المسلسلات التى سلبت المسرح جمهوره
وكبار فئاته.

هل أن التلفزيون لا يتفرد بهذه للمشغلة، فقد
ساعدته في ذلك ظروف الحياة التى تعقدت إذ صار
مجرد الحرس على البقاء والحصول على المواد التموينية
من الأهداف السالفة للحياة! أما الانتقال إلى
المسرح - أى مسرح - بالقاهرة فيمثل مشكلة
لا يستطيع أن يتحملها سوى المثاق. وهو المتضرر
المتفقد في جمهور المسرح الحالي.

وأهم الأسباب لانصراف الجمهور عن المسرح هى
في رأينا للتغيرات الاقتصادية والاجتماعية التى وقعت
في البلاد منذ السبعينات، إذ انقلب الهرم الاجتماعى
رأسا على عقب، وتكثفت الثروة في أيدي أناس ليس
لهم حظ من الثقافة، وبالتالي فلا يهتمون في شرة
الأضام يشغولوا. وجرى الأموال في أيدي أفراد أمين
أو من أصحاب المعلمين فصاروا هم جمهور الفنون في
شارع الحرم وغيره، ولما نجد أحدهم في المسرح اللهم
إلا إذا كانت المسرحية المروضة هائلة من تلك
الخصائص، التى يقوم عليها المسرح التجارى
والرخيص والذى تبارع فيه التذاكر بين باعق.
والغريب أنها تفقد دائما!

لا مسرح بدون جمهور - هذه حقيقة ومن
المسلمات التى لا تحتاج إلى جدل، فالجمهور هو الذى
جعل الطقوس الدينية البدائية، تتحول إلى فن للفرجة
عند المصريين القدامى وهو أيضا الذى جعل مثل هذه
الطقوس تتطور إلى فن الدراما المتأخرجة عند
الإغريق. والمبقى المسرحى الإغريقى وحده تفتيل
بوتشمة أجيال الجمهور بالنسبة خلفا للفن. فالتفيل
المسرحى الإغريقى يسع جمهورا يصل إلى ثلاثين أو

خمين ألف متفرج، وهو عدد يزيد كثيراً على تعداد
أى مدينة إغريقية ما يعنى أن العرض المسرحى كان
يخرج إلى كل فرد بالبيئة صغيرا كان أم كبيرا غنيا أم
فقيرا، بالإضافة إلى الوفود القادمة من المدن
الأخرى. وفى ذلك انعكاس واضح للديمقراطية
الإغريقية وارتباطها بالمشور بفكرة المسرح.

على أن جمهور المسرح الإغريقى هذا كان ظاهرة
فريدة في تاريخ المسرح، بل لا يمكن تكرارها. إذ
كان للمسرح جزءا لا يتجزأ من وجود المواطن الإغريقى
ذاته، فلا يمكن مثلا أن نتخيل الحياة في ألبا القرن
الحاس ق. م. بدون مسرحها. بل يمكن اعتبار هذا
المسرح للمدائ الحضارى لأهرامات مصر. ومصادق
ذلك ما حدث للمسرح بعد التجربة الأثينية أو
بالتحديد بعد موت معاللة المسرح أى سوفوكليس
ويوريبيديس، واربستوفانيس ومعنى التدهور
المستمر. حتى إذا وصلنا إلى المسرح الرومان نجده

يعانى من الممانعة من انصراف الجمهور. فالشعب
الرومان أقام حضارته على المقروحات العسكرية
والإنتماءات المعنوية وما إلى ذلك معتمدة قام الاقتصاد
على الإغريق في كل ما يتصل بالفكر والأدب والحياة.
وهكذا جاء المسرح الرومان بمثابة إعادة صياغة
وأصنافا ترجمة للنتاج الإغريقى. ما يمننا هنا أن
ثوى الجمهور المسرحى الرومان كان متدهورا إذا قيس
بتطوره عند الإغريق. لا أذكر، هل ذلك لما حدث
لمسرحية «الحياة» والشاعر الكوبى الفد
دريتيوس - ١٩٠ - ١٦٠ ق. م. تقريبا - والى
عروض لأول مرة وفشلت وعرضت للمرة الثانية بجم
في مقدمتها مسرحية الدكتور أحمد عبد الرحيم أبو
زيد... عند فشلها، لأول مرة توقفت بعدت
غرب جبل من الإسقاط سمهاها أو مشاهدتها لأن
الممثلين بيوهم الحشمة فوشلوا حتيا بالرغم من
الحيل. وفشل العرض الثالث وكتب المؤلف مقدمة
أخرى للعرض الثالث ترأسا على الجمهور المطل
أسيانوس توريوس رئيس الفرقة التمثيلية التى قامت
بتمثيل مسرحيات تريتيوس، وجاء لها على لسان
الممثل أنه سبق له أن أعاد عرض مسرحيات أخرى
لؤلئين آخرين بعد فشلها لأول مرة. وقد طردت في
بعضها من على المسرح ولكن من مواصلة التمثيل في
بعضها الآخر بصوت، ثم يضيف قوله «لعمدنا
بدأنا في قتلها لأول مرة حدث أن جعلني جمهور
المصارعين المشهورين وتوقع السباق على الحبل،
والجماهير التى تقف تنتظر هذه الألعاب -
والفضوض - ومصباح لئلاء - أترك المسرح قبل
الانتهاء من تمثيل المسرحية. لقد مر الفصل الأول
عرضا لأول مرة بسلام، وعندما أتبع أن عرضا
للمصارعين سيقيم، نجمت الجماهير وأخذوا
اضطرابا بوضوئهم وتزاحوا في أحد أركانهم، وفى
هذه الأثناء لم أستطع مواصلة التمثيل»..

فليت جمهورنا يتسبب لتنته الممثل الرومان
ولا يبعد لأذهاننا مسألة غياب الجمهور في المسرح
الرومان

● روبرت فالسر Robert Walser ١٨٧٨ - ١٩٥٦

- قصاص وروائي سويسري الجنسية وألماني اللغة .
- ظهرت قصائده وأعماله الثرية للمرة الأولى في ١٨٩٨ و ١٨٩٩ . وقد كتب ثمان روايات لم يبق منها سوى أربع ، كما كتب قصائد كثيرة ، بالإضافة إلى أكثر من ألف قطعة نثرية قصيرة .
- أعجب ونأثر به كثير من كبار كتاب اللغة الألمانية وكان تأثيره قوياً بصفة خاصة على كافكا الذي نُظر إليه في بداية الأمر على أنه حالة خاصة من روبرت فالسر .
- يرى النقاد أن فالسر تفوق بصورة خاصة في الكتابات النثرية القصيرة ويعتدونه واحداً من سادة النثر في أوروبا .
- في عام ١٩٢٩ ، بعد فترة من العزلة والفقر تعرّض خلالها للهلاوس والكوابيس وقام خلالها بعدة محاولات انتحار ، دخل بحضى إرادته مصحة قالدواو العقلية (بيرن) وكان التشخيص هو الفصام (شيزوفرانيا) . وفي عام ١٩٣٣ تم نقله ، ضدّ رغبته ، إلى مستشفى عقل في هيريزاو في شرقي سويسرا - ومنذ ذلك الحين انقطع فالسر عن الكتابة حتى نهاية حياته في عام ١٩٥٦ قبل عيد ميلاده التاسع والسبعين بأربعة أشهر .
- قال عنه هرمان هسه : « لَمْ كَانَ لديه مائة ألف قريرة لغداً العالم مكاناً أفضل » .

— المترجم —

قصة مترجمة

شهر العنكبوت

للكاتب القصصي
روبرت فالسر
ترجمة خليل كلفت

لماذا تنظر إلينا بثل هذا الازدراء ؟ أجاب الهازي المزدري : « لأنني متدنّر منكيا ومعرض عليكيا ولا أصنق ، إلا نصف تصديق ، سعادتكيا » . هزّت المروس رأسها ، وكأنّ هذا الرجل الذي تشكك في ابتهاجها كان خارج نطاق ادراكها . وفي الحال اختفى الشخص المتفلسف من مرآها . في الوقت المناسب وصلنا إلى محطة ، مرّ بها قطار . وفيه يبعد من هناك اندأحت كتلة ودودة من الماء ، في إكليل من النجيل . وكانت بجمعة تسبح فوق السطح المائي الصافي . ومن فوق برج جرس كان على قمته ديك صغير يتألق بلون ذهبي في ضوء الشمس ، أعلن الساعة ديك . وكان صبي يمش متباهيا بطوّاتين في محاذة متضدّة يربعد فوقها زوج من القفاز . وقد وضع شخص فرنسي أو ألماني غليون تدخين في فمه وكان يمالج يمشار قطعة من الخشب ، مستخدماً حصان نشر . وللفترة من الوقت انجلذبت عيون المرومين السمينين متحوّمزل . وطارد صياد طائر حُجَل ، بمساعدة كلب رشيق ومصصّير . تحوّل البجمّة إلى شاطئ البجمّة ، سار خنزير على فُهل ، وهو ينخر ، وأغنياً - من حين لآخر ، ساعيا إلى أن يستلذّ بثللك المخلوق التليل . وقد نجح الحيوان البغيض ، والذي أظهر حتى في تلك اللحظة شرباً من ضروب الغدانة ، في الوصول إلى حيث الطائر . وكانت

كان شيئاً خيالياً ، وسوف يتذكّره المروسان لوقت طويل من الزمان فيما بعد . كان يابس على رأسه يريه وكانت تلبس عُرّة سفر* تسبح في الربيع التي كانت مبرّ أفعال أرواق المشب . كجمت حافة الغاية جماع الربيع .

لنوّحت أشجار التّشوب وأومأت ، وبسّطت أشجار البُوط البهيجية أغصانها . قال : « نحن نأمل بقليلينا شخص واحد » نظرت إليه ، بامتنان . وفي سيارتها المترنّمة ، دخلا ملنجة فجمة ذات منازل تملوها جملونات مرتفعة تتوهج في ظلمة الفسق . وبين الجبان الرائعة الأنيقة كانت زُهر أشجار جميلة بدت وكأها ترّحب بالقافمين الجلبدين . وعلى أعتاب النوافذ انصبّت أحبص الأزهار ، وفي الفلق الصغير الذي تتوقف عنده المروسان ، للأكل والرأسه ، كان المازلون يمزفون على القلوت وصلّى الغربة على البوق . وفي اليوم التالي أخذها رحلتها عبر الحقول وعبر الغابات . ويعاتب غدير متلاله ، يترقق ملؤه ، قاما بنزهة علوية خالفة في مشهد تحيط به تلال يميّدة ، وبينما كانا يتحوّلان ، التظا بجمعه - تحيل وبالح الطول ، يلبس ثياباً رقة يمزوها الدوق - نظر إليها نظرة متصرفة . قال المروسي للغيرب : وقد استبدّ به الحب والحيام : « أنت ألبا الأزهر !

البسمة، بظرفيتها الناعمة والأنيبة، مهيباً لتكليف مع الخنزير التواقي إلى المشاركة. أي شيء في سبيل اللصادة أن يكونه ! غير أن مشاهد كثيرة أخرى كانت تدفعه لها، ففتح جحر الأرض، في سبيل المال، وبجوارحه ضمير يلهو فطوره ملين، فخلع ثوبه خذولاً. في مهمل أو أخرى، إلى أمكن تبرير الحديث عن تجرؤل هنا. وركب فارس يتردى حياء حصانه لروح خارجاً عن أجرة موحية، وكان من أجل أنه في مهمة ! وكانت نقطة من الجبل، أو من السلك، مرفوعة من دكة. وكانت البسمة سائرة في تنوع الجلوس عليها. إن إصبع كل شيء في كفه في العال من شأنه أن ينيكه، وبهاك القاري أبهى، ولذا فائق كنه في تلك متنبها للمروسين عودة سلة إلى بيتها وبفرة من السرات في طريق حياها. لقد نظر إلى ما حوفا، وأثارت اهتمامها بمجموعة متنوعة من الوشائ، وانتهيا باهتمام إلى بعضها، إلى ما في ذلك ليل، وجماعة، وشبان. وأصلاب سبينة تلوحا رايات مرفوعة، وشمع صدها، إلى مرأ. وكانت البرايل والصناديق مرفوعة هناك - في أروام - بدوه. وأسام مجموعة من الجند، تلقى شخص كان قد ارتكب خطأ وكان في وشك التكفير عدد من الضربات أو الكلمات أو الجلدات. وكان الصحن اليد الضمعة بوقفة وقصة الاتيابه، بينما كان متلفها ركاماً متوسلاً، كان ينيها شاماً، لأن أي سلوك مقصم باللق في كل من ينيها. إلى جانب وهو ينتج زيف، كان هناك تسامح ويلفر دموا. طارت كرات السنونو متلفة في الساحة فوق جلوس يتبارى في مجموعة. وكانا يقذفان الكفا، والبريات الكفا، والساكين، والمعمجرا، في الهواء، وكان كل منهما يحاول أن يدهش الناس بيرة، ويرحس. وعلى ارتفاع شربين متراً وأكثر فوق الأرض جلس ملك، وكأنه يجلس على كرسي. في ذلك، بدون أي أسام ؟ ... ثم يركع هناك، ينيها على سبينة، ينيها، وورغم ذلك جلس ينيها، بأحد هاتك، ملائكة، ينيها غريباً. ثم تقارق سيابه الودج وجهة ثالثة واحدة. ثم ينيها عليه إلى أثر من آثار الفتر. ثم من أجل أنه استقام أن يفعل هذا الشيء الصعب بسهولة تامة. ومن الواضح أن إصاماً بالكمال قد حصته صباه. ثم إنه، في كل شينا على الإطلاق ! إصاماً بغير المرء بشر أنه منشئ، ولفظ، وقايل، وجبال، ونسان. ولا جدال في أن إصام يظن على مغزى الحقيق، على حافز، على صمود. لقد استعرت منه مهمة ميتة على مشاعر الملوك، وكان قد أصبح غارياً بكل معنى الكلمة. ثم ملأته الرخية في أن ينيها مدان، في أن ينيها في الهدف، في أن يتصلح من، إلى أن يكون بنفسه. ولم يكن في استطاعه أبداً ما كان في استطاعه. أما بالنسبة له فقد كان الأمير على التقيض. فلم يكن يتقنور، ألا يكون قادراً على أن يفعل ما كان ينيها إلى أن يفعل. وبالتالي فقد جلس هناك مطمناً إلى ذلك الحد، ثم إلى ذلك الحد.

قالت العروس لمريستها : « عندما أموت ، ستكون حيان أقوى ،
والفضل ، لأنك حيتل ستتذكرين طول الوقت » .

عندما عادوا إلى البيت ، تحدثا عن الغراب التي كشفت لها ركنها عنها ،
وهما يقفان في شرفة . وكانت هناك شمسية منشورة فوق السيدة الفاتنة .

● فهل وصلت سعادته بمثل تلك السرعة إلى حد أن تعترض سبيله؟

عبد السلام عباس المكاوي



تلتحمه العيون ، ومع ذلك فأى عيب إذا عني الإنسان
مجلسه وبنامه ولم - الإسادة إلى فكري رجل لم يسء
إلى أحد في حياته . أما خلقه رحمه الله فسل عنه من
زامله في الحاماة إبان عمله فيها يقولون إن لك له من
السمعة عفة اليد واللسان . وأهم ما يثيره دماءه الخلق
وشدة الحياة وإثارة للممثلة في الكتابة والأطلاع .

وقد اختير للقضاء وتحتن كيف كان الاختيار
للمناصب القضائية - الخلق والزراعة والكفامة - هي
عناصر الاختيار في ذلك الوقت . ويبلغ في القضاء مراتبه
العليا مستشارا ومديرا للتفتيش القضائي . فكان قدوة
طيبة لم يسء إلى أحد - كما ذكرت - ولم يخرج من فعه
كلمة نابية ، وإذا غضب لا يعدو غضبه حمرة تكسو
وجبه الصبوح .

أما أن مؤلفاته وكتبه تمتاز بالألوان الزاهية الصارخة
البراقة ذات اللون المثلث المصفول . . . فأى عيب في
ذلك حتى لو كان صحيحا . . . ومع ذلك فين يدى الأى
آخر ما كتبه - على ما أظن - وهو كتاب « الأرض » طبعة
غار المعارف سنة ١٩٦١ . . . خلف أبيض ليس فيه أى
أشارة أو علامة أو صورة أو شعار سوى اسم الكتاب
وتحت اسم مؤلفه علو من أى اشارة إلى عمله أو وطنيته
دليل التواضع والبعد عن الدعاية وقد أعداه صليحه في
هدوه وإيجاز إلى كل خال فارقتي فمز على أمدي كتابي « لم
يكتب له مقدمة أو يطلب من أحد أن يفعل ذلك ، ولم
يؤزم أن ما سطوره ، فيه شعر حديث أو قديم وإنما ترك
للقارئ أن يسرح بيسره وعقله وحواسه في أسلوبه
وصعانيه ليحكم بنفسه عليها . وبين أبيديتا كل يوم كتبه
فدت أغلفة جراء وسفره وصور مختلفة الأشكال
والألوان ولم يقل أحد أن في ذلك عروجا عن العرف أو
التقاليد .

وأخيرا كان يروج الأستاذ حسين حنيف - مخاطبه
كاتبنا الكبير بما مخاطبه به الشاعر العربي القديم عبوتيه
فقال :-

لئن حسد أن نكتفى بمسامة
لقد سررت أن نخطرت ببيلك .

زعم الله قدينا الأستاذ الأدب الشاعر المستشار حين
حنيف وقرر لكاتبنا الصحفي الكبير الأستاذ الأدب
عبد التمم شمس ومعلمة له أولا وأخيرا ●

طالعنا في مجلة « القاهرة » الغراء في
عندما المزمع ١٩٨٥/٤/٢٣ كلمة
للأديب والصحفي الكبير الأستاذ
عبد التمم شمس يتناول فيها جانباً من
حياة الزميل المرحوم المستشار حسن حنيف قاصراً
حديثه عنه في هذه الناحية على تصرفات نسبها إليه في
شء كثير من التهمك والسخرية كحديثه عن طريقة
مليسه وتجواله في الطرقات حاملاً الكتب والمجلات
تحت إبطه وكأنه يسير على غير هدى ولم ينس أن يشير إلى
ثنية سرواله وحرقه على عدم اللباس بها حتى عند
جلوسه ، بل لم ينس - أيضاً - طريقة تصفيف شعره
والناتبة به شمة شمة . وبعد أن أطال في هذا كله
خرج على كتبه ومؤلفاته الأدبية فزعم أنه كان يمتاز
لغلاظها الألوان الزاهية البراقة أو الوردية والورق
المصفول الجميل ثم يندبها بالشعر المثور الذي حدا
بالمرحوم عبد الوهاب عزام أن يدرس علم العروض
بنفسه في كلية الآداب خشية منه على ضياع الشعر
الصوتي التقليدي . شعر المثور وأندله - في رقة هذا
الشعر المثور الذي ينشئه صاحبه « حسين حنيف » .
وهو قوله مبالغ فيه ؟ فعلم العروض وأوزونه بشر في
رهب الأوزي ومعلمه ، ولم يقل حسين حنيف أن ما
ينشئه هو شعر مثور أو صيغى وإنما هو أسلوب خاص
في أصبه وقع مع نمكة - رحمه الله - من الشعر التقليدي
للمعروف . ومنا كان رأى للمرحوم الأستاذ عبد الوهاب
عزام في شعر الأستاذ المرحوم صلاح عبد الصبور
ودولته المبدية ، وفي شعر أمثاله في سمو الشعر
الحديث ، ومعاهم الأستاذ العقاد أن يسموه أى شيء
إلا أنه شعر . وإذا كان الأستاذ حسين حنيف يدرج
الشوارح والطرق كما يقول أمين الكير ، فلما كان
ذلك في طريقه إلى مكتبة ما يتعاضد كتاباً أو إلى طبعة
يراجع فيها بعض مطبوعته . وكثيراً ما رأينا العقاد
يصول في طريق المكتبات يمتاز منها ما يشاء ويبحث فيها
على ما يريد . ولم يقل أحد أن في ذلك عروجا عن
طبيعة الأشياء .

أما عن مبالغة في العناية بتعلمه إلى الحد الذي سخر
منه كاتبنا الكبير فوافقه ما رأيته إلا في بلبه السوداء أو
الرمادية على فترات طويلة ، وكان في هذا أيضاً
الرجل الطبيعي الذي لا يستلقت هتله الأتظار أو

حوار مع القارئ

هذا الركود . ونحن في ميسر الحاجة الآن إلى المبدعين الأصلاء أكثر من أي زمان مضى .

الصادق العزيز سامي محمد أبو التور متولى ..
الطالب بكيلة الألبان ... جامعة الإسكندرية ،
وصلتنا رسالتك الأخيرة ؛ ولعل ما جاء بها يجعلها
جديرة بالمناقشة مع أصدقائنا هذا الأسبوع ، نقول
الرسالة ... وفي هذه الرسالة وما يستجدون شيئا عما
أريد التوصل إليه في عالم الشعر الكبير ، والأوهو
عدم الإغراق في بحر الرموز ؛ لأنه غير متساق إلى حد
كبير عند كثير من المثقفين ، أقول هذا لأن ليس من
عقول الأصدقاء المثقفين البساطة والتفانية وشيئا يسيرا
من الرموز . بالطبع ستعارضوني لأنني بابلت في
القول ، لكن بصراحة في تيار الحركة الشعرية الحديث
التي قامت وتقوم في مصر العزيزة والوطن العربي
تفاوتت التيارات وتباينت على نحو أحدث شيئا من
التناقض ، ومن السبب أن يكون بالطبع هناك
تيارات شعرية جديدة وافدة ، لكني أظن أن تكون
مغلقة بالطابع العربي لا بالطابع الأجنبي البحت ، وما
أقول هذا لفراس للشاعر العظيم عبد الصبور وأنا من
أشد المعجبين بشعره ، لما أبدته فيه من بساطة وتلقائية
في القول وعدم المبالغة في الإغراق في الرموز . وهناك
شاعر آخر وهو أمل دنقل ، وهو شاعر عظيم يتمتع
بخصائص فنية وشعرية نادرة ، قلنا نجدها في شاعر
آخر ، مما جعله مشفوا بين شعراء العربية . ومن
رسائل السابقة لكم نيتيت إلى حد ما حاسمكم للشعر
المعوي . ويرغم حتى ونستدري له إلا أنني أعرض
أن يكون للشعر قواعد ، لكل شيء لابد أن تحكمه
قواعد إلا الشعر . وما يكون هذا القول أو بعض
المبالغة مني ، إلا أنني حقيق من أنصار الشعر الحر
الحديث الذي يسير العصر الذي نعيشه ، وربما من
عقول البساطة السابقة في عدم التمسك بالشعر
المعوي نيتيت ما أردت الوصول إليه .

الصادق العزيز سامي .. لملك والأصدقاء الآن
تذكرون السبب وراء عدم نشرنا لأصاكت السابقة .
لقد أزمات رسالتك من كاهلنا شيئا قليلا بقل أماننا
حجر عثرة ونحن نقاش الأصدقاء ونحاولهم ؛ فلما
الحمد الواضح بين المقامع الدينية ، صبرت عت
رسالتك أصدق تميز . فطلب الأصدقاء التي يحون
إتينا من هم على بداية الطريق ، يدلون رسائلهم
ببعض صائفة من القلب ، نشعر بها لأنها في القلب
تدخل مباشرة ، ثم يكثرون بعد تحميم إبداعهم ،
فناجيا بأن معظمهم صالح للنشر ، لأنه يفهم
الدرجة الأولى أساسيات العملية الإبداعية . ثم
العملية الإبداعية ؛ فليس المبدع الحقيقي شاعر كان
أو قاصا أو فنانا تشكليا أو ... إلخ ، هو من يجلس
إلى أوراها في أي وقت يستحي شيئا من إبداعه ليخرج
لنا هذا الإبداع ؛ فما ترقه على الورق ، وما نشاهده
على جدران المعارض من لوحات فنية ، وليل لعملية
مقدمة وثيقة ومرعقة بل مضنية إلى أبعد الحدود ؛
ولبدع الحقيقي هو من يحاول جادا التمكن من أدوات

هذه النافذة ملك للأصدقاء ، يطولون من
علاها على ذواتهم وأنفسهم ؛ يتصارفون فيها
بينهم ، ويحتك بعضهم مع بعضهم الآخر .
والقاهرة يقتصر دورها في هذه النافذة على الأعد
يد المواجه الصادقة التي حُرمت لفترة طويلة من
أن تجد مكانا ينشر فيه إبداعها الصادق ، والإبداع
الجيد لا ينخل عليه بالشعر ؛ فالينخل ليس من
شيئا التي تقضي عليها . وهناك كثير من المبدعين
الشباب ، فتحت لهم القاهرة صدرها مرحبة
بهم ، وبشرة إبداعهم تستقبل أبى عظيمة نايته ،
إن تثبت هؤلاء الشباب بالطريق الجاد وأدركوا
وعورة السير فيه ، وأسأله هؤلاء يعرفها أصدقائنا
لأنها أساءة وافدة علينا ، لم نقرأ لها قبل ذلك ،
لكن أصدقاء من بين أصدقائنا يعتقدون أن هذه
النافذة حكرو لم وحدهم ، لا يتازعهم في ملكيته
أحد ، فهم يطرونا بوابل من رسائلهم لا يكف
عن الانهيار . وهذه الرسائل تسعدنا أثناء مساعده
نقرها من نقرها لنقوم من فورنا نقاش ما نراه
صالحا للمناقشة مع الأصدقاء ، والتي لا نراه
صالحا أو مكروا قد ناقشنا من قبل ، نضمه
لقولنا لا إلى سلة المهملات . هكذا ففعل مع
جميع الأصحاب ؛ فلعل صادق لدينا كما نلاحظ له
رسالته فيه ؛ وهؤلاء الأصدقاء الذين يعتقدون أن
« حصار الأصاكت » حكر ، لم وحدهم
لا يقدرهم هذا ؛ فنحن رسائلهم إيتنا بعد ذلك
عظمة بيلهم فذهبهم علينا . ونحن الذين كنا في
رسالة سابقة فقط أعز الأصدقاء ؛ فهل يتبدل
الصادق الحقيقي بين رسالة وأخرى ؟

هؤلاء نقول : إن قولنا أن نقصرها على
أصدقاء يمينهم ؛ وهذا لا يعني من يعد أو قريب
أننا نتجاهل من بدأ معنا الدخسة وصعوبة
الطريق . معيارنا للمناقشة هو ثراء الحوار وجدلية
فقط ؛ ونحن نذكر أن كثيرا من أصدقائنا
الحقيقيين لم يكتبوا إيتنا بعد ، ربما لأنهم يعدون
أنفسهم الإبداع الجاد ، يتألمون ويتألمون متاعل
لثقافة الجادة كي يخرجوا علينا وقد فصحت رؤاهم
فيخبرنا إلى غير حيلنا الثقافية الرائد ما يرك فيه

إبداعه بعد أن تصدق موقعه ؛ هذه الأدوات أيها
الصديق هي ما اعتدنا تسميته بالقواعد ، وهذه
القواعد وحدها لابد أن تميز من خلالها العملية
الإبداعية ، ومن خلالها فقط ، وعندما تعود إلى
رسالتك تملكنا الدخسة لما تصرح به . ونشكر لك هذه
الصراحة . من معارضتك لأن يكون للشعر قواعد ،
وترى أن هذا التصريح من جانبك به بعض المبالغة ،
وطبيعي أن يقول هذا الحافظ في بدايات كهذه ، إلى
أن تصور أن الشعر الحديث لا يتقيد قواعد . لقد
ذكرت لنا في رسالتك شاعرين عظيمين هما عبد
الصبور ودنقل ، وبما من قسم شعراء العربية ، فهل
جلست إلى أصاكتها مرة أخرى كي تقرأ ما نذكر أن
شعرهما وإن تحرر من القافية الواحدة في القصيدة
وعلى ذلك لا التزم دائما كبقواعد العروض واللفظ ؟
وهل أبدا في إشار عظيم أيها هو أحد عبد المعطي
حجازي خاص من عبد الصبور معارك شرسة في وجه
علاقتنا الطمان عندما رفض شعرهما ؛ لكن إيتنا بحق
لنا وللشعر الحديث القفر في النهاية . وهذا جزء من
قصيدة حجازي كتبها في بداية مشواره الشعري مع
الشعر الحديث ، التزم فيه بقواعد علم العروض ،
شأنه شأن كل نصائح الشعر الحديث ، وهذا الجزء من
بحر الرجز (مستعلن) يقول في الشاعر :

أبي ...

أقول يا أي ملرا
وقفت في هوى بيتي هنا
وأنت كم حارني من تسوء ألدن
لكنني رأيتها كأنها
قبري ، حزينة ، مات أيها بالي
ونظر الشعر
أسبغها ، كفن طريها طويل
وكل أحباب طريهم طويل
زماننا بخيل

ثم تكشف لنا رسالتك عن جانب آخر ، وهو أن
نعم أحاسنا ونلحدت بلسان الجماعة دون تفويض
منها عن مسائل تبدو بسيطة ، ولكن دلالتها أبعد من
ذلك مثل قولك « لأنه غير متساق » إلى حد كبير
عند كثير من المثقفين ، فمن أُنكر أن الشعر عندما
يدخل عليه الرمز يصعب غير مستساغ على حد
تعبير ، وما لا تعجب به أنت ؛ ولكن كثرون يرك
بصعوبة . وإذا سلمت معنا بحساب هذا الحديث ،
فلم أظنلت حكما ما يتفق عليه الجميع بعد ؟ ونقول
رسالتك أيها ، ومن رسائل السابقة لكم نيتيت إلى حد
ما حاسمكم للشعر المعوي ؛ فمن أين جاءت حاسنا
للشعر المعوي فقط ، وأعدائنا من أجل هذه واحد من
تقنيته عمودية وقصيدة حديث ؟ وأصرارنا لن نشر
الترعين رابع إلى حاسنا للشعر بسانة ، لا نخص
المعوي وحده بالحكمة أو الحديث ، وشكر لك مرة
ما خرج من طه هذه الألف التي أفسحت لنا والأصدقاء مجالاً
رحيما للتناقض .
القاهرة تحجب مزيد من ملاحظات الأصدقاء
وأراهم وأصاكتهم .

رامبرانت..

فنان الليالي المشمسة

وجه وبه

في مدينة «لیدن» LEYDEN، ولد «رامبرانت» في الخامس عشر من يوليو عام ١٦٠٦. وكان أبوه طحانا يملك طاحونة، وبها حياة البرجوازية المتوسطة في تلك الآونة، ويطلع طموحاتها، فأراد أن يثاقب ابنه درجته العلمية في دراسة القانون، بعد أن أمى دراسته في مدرسة «اللاتين»، إلا أن الرياح لم تأت بما تشتهي سفن الأب، وانتقل «رامبرانت» الفني بين العديد من الأساندة ليعلم الفن. ولها بين عامي ١٦٢٤ و ١٦٢٥، ارتحل «رامبرانت» إلى «أمستردام» ليتصلد على أيدي لسمان ASTMAN، لمدة ستة أشهر، وكانت تلك الإقامة القصيرة في «أمستردام» هي بداية تعرفه على فن إيطالي في تلك الفترة والسلي «الباروك» BAROQUE، وتأثره بفنائه الكبير «كارافاجيو» CARAVAGGIO، حيث كانت تنتشر في «أمستردام» أعمال الفنانين الإيطاليين التي جلبها تجار اللبنة، ويحتشرك الكثير من أتباع «كارافاجيو» وطريقته، ثم عاد «رامبرانت» إلى «لیدن» بعد أن قضى مع أحد زملائه الفنانين، غلا يبعان في إنتاجهم الفني.

نحو عام ١٦٣٢، ارتحل «رامبرانت» - مرة أخرى - إلى «أمستردام»، ليعتبر بذلك المدينة المشيدة على خمس وسعين جزيرة، ليرتبط اسمه باسمها على مدى التاريخ وكأنه أصبح جزءا من المدينة والتسعين. وأقام الفنان لدى تاجر لوحات من أتباع اللبنة، يستورد الأعمال الفنية من إيطاليا وغيرها من البلدان، رجع له الكثير من العلاقات والتعرف، وكانت تلك الإقامة.. مشرقة من جوانب عديدة، منها احتكاك بمفكرين ومثقفين لمديتي، فضلا عن الإفادة من مشاهدته الجلوب إليها من فنون مختلف البلدان.

وفي العام نفسه - ١٦٣٢ - أمى «رامبرانت» لوحته الشهيرة «درس التشريح» تلك اللوحة، التي أطلقت شهرته في المدينة كمنصور «للشخصيات» Portraitist، وهي لوحة تصور، استأذنا من جراسي أمستردام الموهوبين، وهو يشرح تشليده، درسا في التشريح.

وأسلوب الصور الشخصية الجسدية وإن كان أسلوبا، مستشرا، في مرونه تلك الآونة إلا أن «رامبرانت» ابتأ في لوحته هذه، قدر ما يمتلكه من

مهارة أكاديمية عالية، بالإضافة لما أسبغه على الوجوه من تعبيرات متنوعة، فضلا عن ذلك التنظيم الإبداعي للعناصر اللوحة وشخصياتها. وفي «أمستردام» كانت البهجة أيضا، حيث تعرف «رامبرانت» على ساسكيا SASKIA وتزوجها في عام ١٦٣٤، وغير «رامبرانت» من نشوته وسعادته بذلك العرس في لوحة شهيرة يسميها «سكيا» تلك التي أنجبت له من الأطفال أربعة، لم يظل منهم على قيد الحياة سوى الابن الأخير، هذا الذي مات بعد ميلاده بنسبه أشهر عام ١٦٤٢، فكان عام آلام الفنان... ولكنه العام نفسه الذي أتم فيه لوحة من أشهر اللوحات في تاريخ الفن، ألا وهي لوحة «دورية الليل».

وفي «رامبرانت» عيرية للطفل، ومع رك الأيام تحول إلى «عقيدة» يندى إليها خاتم «المرجوة» ولها وبها «بارتراج»، ويختلف ويعد حين تظهر مربية، أخرى أكثر منها شبيبا، هي هنريكي HENDRICKOE، التي أصبحت في مقام الزوجة وأجست مكان زوجته الفتاة، في حياته وفي لوحاته أيضا، بل أنجبت منه بنتا. وحين تلجأ المربية الأولى للقضاء، لتشكل من «رامبرانت» وإخلاقه بوجدت الزواج، تحس قضيتها نظرا لعدم تكافؤ والأصول العائلية، وبهذا ما الفنان بعد ذلك لتجنب بتهمة «ممارسة الدعارة»، وتكونت عليه عام ١٦٥٦. لتناحته لنعائنا. بعد وفاة المربية بعام واحد، كانت اللبنة التي تغارده «رامبرانت» قد تعاطفت، ولم يكن هناك مفر من بيع منزل عرسه بكل ما يجتو، وكم كان ما يجتو من منزل والزوج والكتم صرف عليه من مال، منذ إعداده ليكون مقر عرسه مع «ساسكيا»، وغرف «رامبرانت» بهجه الشديد لآقتاة اللوحات والتحف بكافة ألوانها وأحجامها، منها ارتفع ثمنها، ولكنها الديون... التي ذهبت بكل شيء، وتركت مع «هنريكي» يقاسبان معا شظف العيش وعدم الاستقرار بعيدا عن «أمستردام»، حتى وفاتها عام ١٦٦٣، ثم يلحق بها إبنه من «ساسكيا» عام ١٦٦٨ من ست وعشرون عاما، وفي الرابع من أكتوبر عام ١٦٦٩ رحل «رامبرانت» عن علته تاركا وراءه، يقرب من ثلاثة آلاف عمل، ما بين رسم وتصوير وسفر تشهد على مدى إبداعه في كل من تلك الأفرع الثلاثة والفرد نفسه.

عرفت هولنדה، في أيام «رامبرانت»، بتخصص فنانها، مثل فناني النظر، وفنان الصورة الشخصية، وفنان مناظر البحر، وفنان الحياة اليومية وأشيائها، وفنان الطبيعة الصلابة... إلخ ولكن «رامبرانت» لم يترك موضوعا من الموضوعات، إلا وطرقه، بالإضافة لنفسه. أما عن أسلوب «الداكن» وال«فاتح» المفعلة عليا بال «كبار وسكورو» Chiosoro، قلته وإن كان لأسلوبه لصيق الصلة «رامبرانت» حتى إنه أصبح مرادفا لاسمها عند الحديث عنه، إلا أن ذلك الأسلوب، كان ساددا ومشرقا قبل وأثناء حياة «رامبرانت»، وتفتحت أجنحة عليه في بوابير حياته الفنية واستخدمته مثالا استخضع غيره من الفنانين... فزوج أماكن الظل

والظلال بكثافتها داخل العمل، وتوزيع الذاكن والفايح من الأشكال المصورة، يسوح بوجود مصدر ضوئي، صناعي، افتراضي، أعلى أحد جانبي الأشكال الرسومية.

وبهذا بدأ «رامبرانت» مركزا على «مشرحة» الإنسامة ودراية العلاقة بين «الداكن» و«الفايح» وتوازنه، إلا أن الأمر قد تغير مع الأيام، فأسبغت الأشكال تفسره، حيث يرد لها هو أن تفسره، وتدكن وتعمد حين يريد لها ذلك، غاضبا النظر عن احترام مصدر الضوء، بل غاضبا النظر عن كونه هذا الضوء ونوعه. وما أشهر ذلك النقاش، حول إضافة لوحة «دورية الليل» أو كما تسمى أحيانا «داكن وكورس»، فالرغم من أن المنظر، كما يستوجب وجود مصدر إضافة صناعي، إلا أن الحالة العامة للإنسامة العمل بين عن تجليات ضوئية مهمة المصدر، ما محدا بالبيض، بالوقل بأن «رامبرانت» واستعرض الشخص لتكون مصدره الضوئي لتلك الليلة، ولا من أين تأتي ظلال بل الكائن وكوكه على ثياب الضابط الواقف بجواره، إلا أن يكن واقفا تحت الشمس! ناهيك عن نوع تلك الإنسامة المبن عن ضوء الشمس النحوي... أما عن تصوير القصص الديني من «الكتاب المقدس»، فقد تميز «رامبرانت» بطريقة وحيدة في طرح المثالية الإيطالية، فقد صور شخصيات موسوعة من روحه أناس من العامة المحيطين به، بل أحيانا كان هو نفسه، وعائلته ومناجحه، لتلك الموضوعات الدينية.

وإذا كانت أعمال «رامبرانت» الأولى، قد غلب عليها صف التواتر الحركة على الطريقة الباروكية الثلاثة آنذاك - بالإضافة لروح عفوان شبيب الفنان نفسه، فإن تقدم العمر بالفنان مع ما ربه من حلول الحياة ومهرها - قد أكسب الفنان روحا فلسفية، مستعبدا على الفن الفجر ما يرد رسمه، مستعبدا الكثير من التفاصيل، لصالح التعبير، وساعده عزوله عن الدنيا - في السنوات الأخيرة من عمره - ساعده على أن يرسم كما لو كان يرسم نفسه وأصبحت تقنيته الأدائية شديدة التميز والجرأة أيضا، فالمعالجة التلوينية لم تعد عملية صقل سطحي، بل تحولت إلى ضربات جريئة بالفرشاة المصممة باللون السيكال القوام - بل استخدم أحيانا يد الفرشاة، وأصابعه المجردة أيضا - بدلأ من الفرشاة، واكتسبت ملامح شخوصه بعدا نفسيا وتعبيرا يعبريات قليلة من فرشته، وكانت اللوحة تعتبر متبته في نظره - ونظرا لأن - في حين كانت بالسنه لمعاصره، مقلنا ناصقا ما يته بعد. كان ذلك في منتصف القرن السابع عشر... ولذلك استحق «رامبرانت» أن يلقبه الكثيرون اليوم بـ «أول فنان حديث». وما أضدق من «رامبرانت» في التعبير عن حياته وأولو أرها، فقد كانت حياته خاضرة بالتناقضات، بالتفرق والتواء، بالحب والكراهية، بالسلامة والشقاء، بالتواصل والانزواء، بالحياة والوئد، بالظل والنور... كانت حياته نفسها...

لوحة «كبار وسكورو»



● ومبرانت ● دورة الليل ١٦٤٢ ●

● تفصيل دورة الليل ●





● لوحة للفنان رودلف أرنست ●

● زيت ٣١×٣٩، ٥ بوصة ●

● من معروضات جاليري لندن ●